

LES

CRITIQUES LITTÉRAIRES

DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

(ÉTUDES ET EXTRAITS)

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules BARDOUX, Directeur.

LES CRITIQUES LITTÉRAIRES DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

(ÉTUDES ET EXTRAITS)

PAR MM.

Adolphe HATZFELD
PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

Georges MEUNIER
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ
PROFESSEUR DE LETTRES AU LYCÉE DE SENS



PARIS

CH. DELAGRAVE
LIBRAIRE-ÉDITEUR
15, rue Soufflot.

DELALAIN FRÈRES
LIBRAIRES-ÉDITEURS
56, rue des Écoles.

—

1894

Ch. Delagrave

Delalain frères

1894.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

INTRODUCTION

I

On appelle *critique* un jugement porté sur l'œuvre d'un écrivain ; non pas un jugement porté au hasard, mais un jugement raisonné, destiné, dans la pensée de son auteur, à diriger l'appréciation du public si elle est incertaine, à la rectifier si elle est erronée, à la motiver si elle est irréfléchie ; ce qui suppose, chez celui qui prétend nous soumettre à son jugement, une compétence proportionnée au rôle qu'il s'attribue. « Si l'on remontait à l'origine de la critique, dit M. Villemain, peut-être s'étonnerait-on que quelques hommes se substituent d'eux-mêmes au public, décident à sa place et en son nom, et raisonnent avec autorité sur les impressions que doit éprouver l'esprit d'autrui[1]. » Il faudrait s'en étonner, en effet, si le sentiment individuel était l'unique arbitre du goût, s'il n'y avait pas un bon et un mauvais goût. Voltaire a écrit dans le *Dictionnaire philosophique* : « On dit qu'il ne faut point disputer des goûts ; et on a raison quand il n'est question que du goût sensuel, de la répugnance qu'on a pour une certaine nourriture, de la préférence qu'on donne à une autre... Il n'en est pas de même dans les arts. Comme ils ont des beautés réelles, il y a un bon goût qui les discerne et un mauvais goût qui les ignore[2]. » C'est que la critique, qui juge des choses de l'esprit, suppose au-dessus d'elle une doctrine lit-

1. Villemain, *Discours sur la critique.*
2. Voltaire, *Dictionnaire philosophique :* Gout.

téraire. Comme le disait Pascal : « Ceux qui jugent d'un ouvrage par règle sont comme ceux qui ont une montre à l'égard des autres. L'un dit : « Il y a deux heures ; » l'autre dit « : Il n'y a qu'une demi-heure. » Je regarde ma montre ; je dis à l'un : « Vous vous ennuyez ; » et à l'autre : « Le « temps ne vous dure guère, car il y a une heure et demie[1]. »

Cette doctrine littéraire qui trace les règles du goût, un instinct supérieur du vrai et du beau la révèle au poète, à l'orateur, avant qu'il y ait des poétiques et des rhétoriques : ce qui conduit parfois les auteurs à se croire au-dessus des règles. De là, chez quelques-uns, un orgueilleux dédain de la critique. « Un génie, a dit un des plus grands poètes de ce siècle, est comme une montagne, qui est à prendre ou à laisser : il faut l'admirer comme une brute[2]. » Voltaire avait trop de bon sens pour aller jusque-là. Lui-même n'avait-il pas critiqué Corneille ? Il semble, toutefois, qu'il n'ait reconnu qu'aux auteurs, aux artistes, le titre de connaisseurs et, par suite, le droit de critiquer leurs pairs. Il n'a pas assez de mépris, d'insolence pour ceux qu'il appelle des critiques de profession. N'avaient-ils pas osé s'attaquer à lui ? « On a vu, dit-il, chez les nations modernes qui cultivent les lettres, des gens qui se sont établis critiques de profession, comme on a créé des languéyeurs de porcs pour examiner si ces animaux qu'on amène au marché ne sont pas malades. Les languéyeurs de la littérature ne trouvent aucun auteur bien sain ; ils rendent compte deux ou trois fois par mois de toutes les maladies régnantes[3]. » Poète et critique, Th. Gautier n'était pas plus accommodant. « Vous ne vous faites critique, dit-il à un de ses censeurs, qu'après qu'il a été bien constaté que vous ne pouvez être un auteur. » Il assimile cette profession à celle du « garçon de billard », qui ne sert qu'à « noter les coups[4] ». Et de nos jours l'auteur des *Gueux* et des *Blasphèmes*, malmené par les critiques, se console en les traitant de « chapons [5] »; pour lui, le critique est un impuissant.

Par contre, ceux qui se font juges des ouvrages de l'esprit, armés de théories littéraires, sont portés à considérer le ta-

1. Pascal, *Pensées*, VII, 5.
2. Victor Hugo, *Shakespeare*, 2e partie, IV, 2.
3. Voltaire, *Dictionnaire philosophique :* Critique.
4. Th. Gautier, Préface de *Mlle Maupin.*
5. Richepin, Préface de *la Glu.*

lent, le génie, comme vassal de la critique, et à revendiquer pour leurs décisions une autorité souveraine. « Si on voulait dire, écrit un des critiques les plus considérables de notre temps, qu'aucune littérature moderne eût pu se développer ou se soit en effet développée en dehors et indépendamment de la *tutelle* ou de l'action de la critique, on aurait tort... Voilà bientôt, en effet, trois cents ans, ou même un peu plus, que la critique est vraiment l'âme de la littérature française[1]. »

Or, s'il est vrai que l'écrivain créateur ne doive pas s'assujettir aux règles de la critique quand elle se fait esclave de conventions étroites qu'elle impose comme des lois, rien ne l'autorise à se proclamer infaillible ; il est tenu de se conformer aux conditions éternelles du vrai et du beau ; et s'il s'en écarte, si grand qu'il soit, il devient justiciable de la critique. Ce droit de censure, le grand Corneille le reconnaît à tout le monde, dans l'examen qu'il fait de sa tragédie d'*Horace*. « Tous veulent, dit-il, que la mort de Camille en gâte la fin, et j'en demeure d'accord[2]. » D'un autre côté, s'il n'est pas douteux que la critique exerce une influence considérable sur les auteurs comme sur le public, et qu'elle contribue à former le goût, lorsqu'elle est à la fois éclairée et impartiale, c'est aller trop loin que de placer le génie sous la *tutelle* de la critique, qui n'existerait pas sans lui, qui lui doit par conséquent bien plus qu'elle ne lui donne, et dont Horace comparait modestement l'office à celui de la pierre à aiguiser, « qui peut faire couper le fer, mais qui ne peut pas couper elle-même » :

Fungar vice cotis, acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi[3].

La vérité est que l'homme de génie obéit à des lois supérieures dont il est tenté de se croire indépendant, parce que souvent il les applique par une sorte d'intuition spontanée ; que le critique, à son tour, est dépendant des mêmes lois ; et, comme il a pour mission de les rappeler au génie quand celui-ci les méconnaît, il est tenté de croire que c'est lui qui les établit, tandis qu'il ne les connaît d'ordinaire que par les

1. Brunetière, *Évolution des genres*, p. 35.
2. Corneille, Examen d'*Horace*.
3. Horace, *Art poétique*, v. 304.

chefs-d'œuvre où les esprits créateurs les réalisent, guidés par une inspiration féconde, et, par-dessus tout, grâce aux philosophes qui ont découvert et mis en lumière les lois qui gouvernent l'esprit et le cœur de l'homme.

Car il faut aller plus loin : dès qu'il s'agit de doctrine, c'est à la philosophie qu'il faut recourir, puisqu'elle seule remonte en toute chose jusqu'aux principes. Il en est du critique comme du moraliste.

Quand La Bruyère ou La Rochefoucauld juge la conduite des hommes, lorsqu'il blâme ou loue leurs actions, il le fait nécessairement en vertu de quelque principe de morale. Mais ce principe, ce n'est pas lui qui l'a posé ; c'est un philosophe, c'est un Platon, un Aristote, un Épicure, un Zénon, dont il applique la doctrine. De même ce n'est pas le critique, mais le philosophe qui, par de profondes méditations sur la nature et le jeu de nos facultés, établit les véritables conditions du beau, dont les chefs-d'œuvre des maîtres sont l'expression. Ce n'est pas que ces conditions ne soient très simples. Comme le dit avec raison Molière : « Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes. Et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait fort aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote[1]. » Molière aurait peut-être, en effet, pratiqué d'instinct les règles de l'art pour la comédie, sans le secours d'Aristote, comme avaient fait Homère pour l'épopée, Eschyle pour la tragédie. Mais lorsqu'il s'agit de déterminer ces règles avec une précision rigoureuse, de les rattacher à leur principe, d'en démontrer la légitimité en remontant aux lois fondamentales de l'esprit, ce n'est plus l'œuvre du critique ou du poète, mais du philosophe. Ce n'est pas Aristarque, le célèbre commentateur d'Homère, dont le nom pourtant est devenu synonyme de juge éclairé et impartial ; ce n'est pas Horace, l'auteur de l'*Épître aux Pisons,* qui a fixé les conditions essentielles du poème épique ; c'est un de ces esprits profonds qui s'élèvent des faits aux lois et aux causes ; c'est Aristote qui, dans sa *Poétique,* a ramené à ses prin-

1. Molière, *Critique de l'École des femmes,* sc. 6.

cipes l'art des poètes, comme l'art des orateurs dans sa *Rhétorique*. La philosophie comprend, avec la logique qui est la science du bien, l'esthétique qui est la science du beau. Faire de l'esthétique une province et comme une dépendance de la critique, ce serait aller contre l'ordre naturel des choses et mettre le juge à la place du législateur.

Je sais bien que certains critiques, familiers avec les hautes spéculations, pourraient ambitionner la double gloire de législateurs et de juges ; je sais qu'il en est pour qui la critique littéraire semble n'être qu'une occasion d'appliquer les théories philosophiques qu'ils professent. M. Taine commence ainsi une étude critique sur Tite Live : « L'homme, dit Spinoza, n'est pas dans la nature comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout, et les mouvements de l'automate spirituel qui est notre être sont aussi réglés que ceux du monde matériel où il est compris. Spinoza a-t-il raison ?... J'essaye de répondre oui et par un exemple [1]. » Cet exemple, c'est l'*Essai sur Tite Live*.

M. Brunetière, dans un livre récent sur l'évolution des genres littéraires, définit en ces termes le but qu'il se propose : « A la critique fondée sur les analogies qu'elle présente avec l'histoire naturelle de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier, nous nous proposons de voir si l'on ne pourrait pas substituer, ou ajouter pour la compléter, une critique à son tour qui se fonderait sur l'histoire naturelle de Darwin [2]. »

Mais, bien que ces deux écrivains soient des esprits vigoureux qui ont contribué à étendre le domaine de la critique et qui ont marqué leur œuvre d'une empreinte vraiment personnelle, l'un et l'autre, de leur propre aveu, relèvent ici d'une doctrine philosophique : l'auteur de l'*Essai sur Tite Live*, du panthéisme de Spinoza ; l'auteur de l'*Évolution des genres*, du transformisme de Darwin.

Quant aux poètes, et ils sont nombreux, qui, joignant la théorie à la pratique, ont exposé des doctrines poétiques, Horace dans l'*Épître aux Pisons*, Boileau dans l'*Art poétique*, Corneille dans ses examens et discours sur le poème dramatique, Racine dans ses préfaces, Victor Hugo dans ses manifestes, ont montré qu'ils comprenaient à merveille les lois de la

1. Taine, *Essai sur Tite Live*, Avant-propos.
2. Brunetière, *Évolution des genres*, p. 30.

poésie où ils étaient maîtres; il est difficile, en effet, que celui qui pratique un art n'ait pas réfléchi sur les conditions de son art. Toutefois les théories des poètes ne sont le plus souvent que des apologies déguisées de la forme d'art qu'ils ont adoptée, de véritables plaidoyers destinés à faire prévaloir leur école sur une école rivale. Horace, dans l'*Épître aux Pisons*, oppose sa poétique, empruntée des Grecs, à celle des anciens poètes qu'on lui préfère; Corneille, dans ses *Discours sur le poème dramatique*, défend son système tragique contre les exagérations des *réguliers;* Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, propose une théorie séduisante du drame romantique pour détrôner la tragédie classique.

Ainsi, bien qu'il se rencontre des théoriciens parmi les critiques et même parmi les poètes, parce que la théorie et la pratique se pénètrent pour ainsi dire, nous devons distinguer, en matière de critique, les théoriciens, qui posent des règles, des critiques proprement dits, qui s'en servent pour juger les œuvres, en mettant à part l'influence des philosophes qui s'exerce sur tous d'une manière latente ou manifeste.

II

Voyons maintenant à l'œuvre les théoriciens et les critiques. Les voici placés en présence d'un ouvrage littéraire : comment doivent-ils l'envisager?

Ce qu'on trouve d'abord chez les grands écrivains, c'est un tableau vivant de la nature humaine. Doués d'une observation pénétrante qui ne s'arrête pas à la surface, ils découvrent et nous révèlent, sous les hommes d'un temps et d'un pays, l'homme de tous les pays et de tous les temps, en qui chacun retrouve ses semblables et lui-même, l'espèce et les individus, avec leur caractère toujours humain.

En même temps, la représentation qu'ils nous offrent de l'humanité réfléchit les vicissitudes de l'histoire. Ils nous font assister aux révolutions des idées, des sentiments et des mœurs, dont leur œuvre porte la marque. Vivre avec eux, c'est pénétrer dans le génie d'une époque, d'une nation, et suivre d'âge en âge les transformations que subissent les âmes, au milieu des transformations sociales et politiques.

Ce n'est pas tout : par la seule vérité de leur peinture, par le tableau fidèle du bien et du mal qui, tour à tour vaincus

et triomphants, se partagent toute existence humaine, ils éclairent notre conscience et ne laissent point notre jugement indécis, notre choix douteux entre les fortunes diverses que le vice et la vertu rencontrent ici-bas.

Enfin, par la perfection de leurs ouvrages, ils éveillent en nous un sentiment pur et généreux entre tous, celui de l'admiration ; en nous instruisant, ils ne semblent occupés que de nous séduire; et c'est par l'exquise et salutaire émotion du beau qu'ils nous initient au vrai et au bien, dans ce domaine enchanté de l'art que leur génie a peuplé d'images touchantes ou sublimes.

Les monuments de la littérature offrent donc à la fois la peinture éternellement vraie du cœur de l'homme, l'histoire des changements qu'il subit de siècle en siècle, la lutte sans cesse renaissante du bien et du mal dans les consciences, et la radieuse image du beau que chacun de nous poursuit dans son rêve.

De là différents genres de critique.

Les uns ne considèrent que la perfection du travail : la beauté de l'œuvre est leur seul souci. Ils estiment que l'écrivain a rempli sa tâche pourvu qu'il sache éveiller en nous les saines jouissances, les pures émotions que donne le spectacle du beau. Tel est, à leurs yeux, le but suprême de l'art. S'ils donnent des préceptes, ces préceptes ne sont que des moyens d'atteindre à ce genre de perfection. S'ils louent ou s'ils blâment une œuvre, c'est en tant qu'elle est conforme ou contraire à l'idée qu'ils se font du beau. C'est la critique purement *esthétique*.

Les autres demandent à l'écrivain quelles leçons on peut tirer de son ouvrage pour la conduite de la vie. Ils veulent que la littérature soit avant tout un enseignement moral. Son objet principal est à leurs yeux de rendre les hommes meilleurs. C'est la critique *moraliste*.

D'autres recherchent surtout dans une œuvre d'art ces traits passagers qui font revivre la physionomie d'une époque, d'une nation ; ils replacent l'écrivain dans les circonstances où il a composé son ouvrage, et constatent curieusement l'influence exercée sur lui par le milieu où il a vécu. C'est la critique littéraire *historique*.

D'autres, enfin, s'attachent surtout à la vérité de la peinture; ils cherchent de préférence dans l'œuvre, d'une part,

ces traits permanents et généraux où se reconnaît l'humanité; de l'autre, ces traits particuliers qui dessinent l'individu. C'est la critique *psychologique.*

Si nous cherchions des exemples parmi les critiques contemporains, MM. Sarcey, Dumas fils, Taine et Bourget pourraient représenter ces quatre genres de critique.

M. Sarcey, dans ses feuilletons de théâtre, examine simplement si la pièce est bonne ou mauvaise, et pour quelles raisons. Il montre, avec une rare justesse, le fort et le faible de l'ouvrage; il observe si l'auteur a su trouver et développer la situation capitale que comportait le sujet, « la scène à faire »; si, par « l'art des préparations », il a bien amené le dénouement dramatique et réussi à le rendre à la fois intéressant et vraisemblable.

M. Dumas fils, lorsqu'il juge ses propres œuvres ou celles des autres, se préoccupe, avant toute chose, de l'action qu'elles doivent exercer sur les mœurs, et des abus qu'elles peuvent réformer; il considère l'écrivain comme ayant charge d'âmes.

M. Taine cherche à définir les auteurs par une « faculté maîtresse » qui résume « l'influence d'un siècle ou d'une race ».

M. Bourget, à la fois romancier et critique, s'efforce, comme romancier, de décrire « un état d'âme », et, comme critique, demande de préférence aux écrivains quelle lumière ils ont portée dans l'analyse de l'âme humaine.

A ces quatre genres de critique, il conviendrait d'en ajouter un autre, de création récente, la critique littéraire *scientifique* (ces deux termes s'étonnent de se voir accouplés), s'il n'était évident, pour ceux qui vont au fond des choses, que cet appareil scientifique, qu'ont déployé de nos jours certains critiques, est simplement un artifice de forme, destiné à donner aux choses littéraires l'apparence de la rigueur et de la précision qui leur manquent, et à faire accepter sous cette étiquette, par un siècle ébloui des progrès de la science moderne, ce que les savants considèrent parfois avec dédain comme ne prouvant rien, ou comme ne pouvant être prouvé. Il ne faut pas confondre la science avec ce qui en imite les allures : la doctrine d'un Spinoza, pour être revêtue de la forme géométrique, avec définitions, théorèmes et corollaires, n'en est pas moins éloignée de la méthode exacte et sûre des géomètres. Il en est de même, et à plus forte raison, des

ouvrages d'imagination et des appréciations portées sur ces ouvrages par les plus habiles critiques, même lorsqu'elles se fondent sur certaines règles presque universellement reconnues.

Les deux plus illustres représentants de cette critique sont, peut-être, M. Taine et M. Brunetière, qui ont exposé dogmatiquement leur méthode, le premier dans l'introduction de l'*Histoire de la littérature anglaise*, le second dans le premier tome de l'*Évolution des genres*. Il est difficile de n'être pas séduit, chez l'un comme chez l'autre, par l'admirable régularité et l'imposante grandeur de la construction.

Mais M. Taine sait bien que sa théorie des *milieux* n'a rien de scientifique, au vrai sens du mot, puisque nous voyons une même race, un même pays et un même temps produire des écrivains d'un caractère tout opposé; de sorte que, après avoir expliqué les uns par l'*action* des influences auxquelles ils furent soumis, il se trouve obligé d'expliquer les autres par une *réaction* contre ces mêmes influences[1], *réaction* qui ne saurait venir, apparemment, de la même source que l'*action*.

M. Brunetière n'ignore pas davantage que sa théorie de l'*évolution des genres littéraires* n'a de commun que le nom avec la doctrine de Darwin, dont il prétend étayer la sienne, puisque tout système scientifique s'appuie sur des faits naturels, qui, comme tels, doivent se reproduire d'une manière constante et universelle, et peuvent dès lors être érigés en lois, tandis que les jugements littéraires s'appliquent aux œuvres diverses de l'esprit humain, dont chacune porte la marque d'un génie individuel, outre qu'ils subissent l'influence du goût personnel du critique. Et c'est pour cela qu'il n'y a qu'une seule physique, une seule histoire naturelle, qui, si elle est vraie, doit être celle de tout le monde, tandis qu'il y a un art grec et un art gothique, un théâtre de Racine et un théâtre de Shakespeare, qui représentent chacun une conception différente de l'esprit et n'expriment, en tant qu'ils diffèrent, qu'une vérité relative. On peut donc affirmer, sans être téméraire, que dans l'œuvre de M. Taine, comme dans celle de M. Brunetière, la critique n'est ni ne peut être scientifique, bien qu'elle imite les procédés de la science jusqu'à se faire

1. Cf. *Histoire de la littérature anglaise*, t. III, p. 280.

illusion à elle-même, et qu'elle reste surtout *esthétique* chez M. Brunetière, *historique* chez M. Taine.

Les quatre genres de critique littéraire que nous avons distingués présentent, à leur tour, des points de vue divers, et l'on va voir qu'il y a différentes manières de faire de la critique littéraire : en esthéticien, en moraliste, en historien, ou en psychologue, comme il y a différentes manières de concevoir l'art, de définir la morale, d'entendre l'histoire ou de comprendre le cœur humain.

Les critiques esthétiques jugent les œuvres au nom de l'idée qu'ils se font du beau, d'après un idéal auquel ils les rapportent et les comparent ; mais cet idéal n'est pas le même pour tous.

Les uns le plaçaient dans les règles de l'art antique, dont ils opposaient la perfection aux modernes; d'autres vinrent qui subordonnaient ces règles à la raison, considérée comme juge infaillible du vrai et du beau, dans tous les pays et dans tous les temps [1]. Celui-ci, nous proposant un idéal plus qu'humain, fondé sur la foi, voit dans le christianisme une source de beautés nouvelles, qu'il met bien au-dessus des beautés païennes [2], et prouve tour à tour la vérité de la croyance par la beauté des œuvres qu'elle inspire, et la beauté des œuvres par la supériorité de la croyance. Celui-là conçoit un idéal national particulier au génie de son pays, qu'il met hors de pair et comme au-dessus de toute comparaison [3].

Tel s'abandonne au sentiment du beau, plutôt qu'il ne le raisonne; tel autre veut que le sentiment se plie au joug de la raison. L'un, toujours indulgent lorsqu'il est charmé, fait ressortir de préférence les qualités qui le séduisent, laissant, au besoin, les défauts dans l'ombre ou les censurant d'une main légère, avec plus d'enjouement que d'amertume, quand ils n'altèrent pas le fond même de l'ouvrage et n'excluent pas l'art [4]. L'autre, plus rigide, croirait faillir à son

1. Boileau, *Art poétique*, I, 37-38 :

> Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

2. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, 1re partie, liv. Ier, ch. Ier : « De toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique. »

3. Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, liv. Ier, ch. Ier : « La littérature française, c'est l'idéal de la vie humaine dans tous les pays et dans tous les temps. »

4. M. Jules Lemaitre.

devoir et abaisser le niveau de l'art s'il ne relevait jusqu'au moindre défaut qu'une raison maîtresse d'elle-même discerne jusque dans les chefs-d'œuvre ; il ne laisse passer aucune faute, il signale toutes les lacunes, il fait toucher tous les points faibles; non, sans doute, pour le vain plaisir de faire la leçon aux plus grands maîtres, mais, si j'ose le dire, par un excès d'exactitude et de conscience professionnelle[1]. Celui-ci, par la vivacité et la souplesse de son intelligence, par la délicatesse de son goût, fait presque de la critique un art. Il se laisse aller librement à ses impressions, sans esprit de système. Soit qu'il ait des principes moins arrêtés, soit qu'il craigne de les laisser trop paraître et d'encourir le reproche de pédantisme, il suit une méthode moins rigoureuse, évite de se montrer dogmatique et ne porte guère de jugements absolus ; mais on sent que les belles choses lui donnent d'exquises jouissances; il les goûte pleinement, et il aime à les faire goûter aux autres. Celui-là, par la fermeté de son esprit, par la solidité de ses connaissances, conduit la critique jusqu'aux confins de la science, détermine avec précision le caractère des ouvrages qu'il étudie, le genre auquel ils appartiennent, le rang qu'on doit leur assigner; plus didactique, plus désireux d'instruire que de charmer, plus soucieux de définir et de classer les productions de l'esprit qu'avide d'en jouir, il excelle à poser des principes, à en tirer les conséquences avec une logique inflexible; et son œuvre sévère a l'autorité d'un enseignement. Comme la vie, la critique a ses optimistes et ses pessimistes; comme la morale, elle a ses épicuriens et ses stoïciens.

Des différences analogues se retrouvent parmi les critiques *moralistes*.

Ceux-ci voient dans l'homme un être enclin au mal, en qui dominent les instincts pervers, qu'il faut mater si on le croit incurable, et corriger si on le croit perfectible. Ceux-là croient à la bonté native de l'homme, accusent la civilisation de corrompre ou d'égarer ses instincts, qui vont naturellement au bien, et demandent qu'on le ramène à l'état de nature, qui est, à leurs yeux, l'état d'innocence. Il en est qui professent le culte de la justice absolue, qui demandent qu'en toute circonstance on sacrifie l'utile au bien, l'intérêt au de-

1. M. F. Brunetière.

voir. Il en est d'autres qui rapportent tout à l'utilité, particulière ou générale, et pour qui la vertu n'est autre chose que l'intérêt bien entendu. Les uns veulent qu'on s'occupe d'améliorer l'individu; ils attendent de l'écrivain qu'il nous aide à nous réformer nous-mêmes, à lutter contre nos mauvais penchants, à vaincre nos passions, à corriger nos vices. Les autres veulent que les lettres travaillent à améliorer la société, qu'elles aident à la réforme des abus, au perfectionnement des lois et des coutumes.

La critique *historique* n'est pas moins variée. Les uns considèrent de préférence, dans les auteurs, l'influence de la race et du climat; les autres, l'influence des idées et du mouvement intellectuel. Celui-ci s'occupe surtout de l'action qu'exercent sur l'écrivain les institutions, les événements politiques, et rattache son œuvre aux autres éléments de la vie sociale; celui-là étudie, avant toute chose, la biographie de l'auteur; et le caractère de l'œuvre lui semble surtout déterminé par les habitudes de l'homme, par ses goûts, par ses mœurs, par ses relations, par sa vie privée et quotidienne.

Enfin, la critique *psychologique* vise tantôt à retrouver dans les ouvrages littéraires ce qui fait le fond constant et universel de l'humanité, tantôt ce qui constitue le caractère propre de l'individu, ce qui le distingue de ses semblables. Tantôt elle étudie dans l'homme ce qui est l'œuvre de sa volonté, l'empire qu'il peut exercer sur la nature et sur la fortune; tantôt ce qu'il reçoit des causes extérieures, ce qui dépend des circonstances qui viennent faire échec à sa volonté. Tantôt elle interprète l'œuvre en respectant religieusement l'esprit dans lequel elle a été conçue, le caractère que lui a imprimé l'auteur, selon les idées de son temps, au risque de la faire paraître surannée aux amateurs de nouveauté; tantôt elle se plaît à la présenter sous des traits modernes, cherchant à retrouver dans le passé ce qui peut offrir quelque analogie avec les choses du jour [1]. Mais ce rajeunissement a ses périls, et, pour peu qu'il soit forcé, il incline vers la parodie. Tantôt enfin, la critique psychologique veut qu'on analyse minutieusement le cœur de l'homme, qu'on en sonde les plus secrets replis, qu'on l'étudie dans ses moindres détails; tantôt elle demande qu'on subordonne les éléments multiples dont il se

1. M. Sarcey, Conférence sur *Athalie*, à l'Odéon, 1888.

compose à un élément dominant, qu'on résume l'œuvre dans un caractère unique, essentiel, et l'écrivain lui-même dans une faculté maîtresse.

III

Essayons de déterminer le rôle qui convient à chacune de ces formes de la critique.

La critique purement littéraire, que nous avons nommée *critique esthétique,* considère les œuvres en elles-mêmes, sans rechercher ce qu'a été l'auteur, comment il a vécu, en quel temps il a écrit. N'est-ce pas dans ses ouvrages qu'un auteur découvre le mieux sa pensée, ses sentiments, l'état de son âme? Et n'est-ce pas à l'œuvre qu'on connaît l'artisan? Si elle est mauvaise, ce que nous apprendrons de l'auteur la rendra-t-il bonne? Chaque genre est assujetti à certaines conditions essentielles qui doivent être le fondement de la critique littéraire. Elle juge d'une manière absolue, parce qu'elle juge au nom d'une règle. Elle propose certains ouvrages pour modèles parce qu'ils ont suivi cette règle; elle condamne les autres parce qu'ils s'en sont écartés.

Assurément, la critique esthétique a raison de dire que tout art et toute forme de l'art doit observer certaines conditions, qui sont les lois mêmes de l'esprit humain. Elle ne se trompe pas, en affirmant que ces conditions se trouvent réalisées dans les chefs-d'œuvre qui excitent l'admiration des hommes; elle nous offre ainsi le moyen de discerner plus sûrement les bons ouvrages des mauvais, et nous aide à comprendre les raisons cachées de ce que nous admirons dans les uns, de ce que nous condamnons dans les autres. Aussi les écrivains supérieurs trouvent-ils en elle, quoi qu'on en dise, un appui plutôt qu'une entrave, lorsque ses préceptes et ses jugements sont conformes aux véritables principes de l'art. Racine et Molière n'ont vu dans Boileau qu'un soutien. Corneille lui-même, qu'on dit avoir été gêné par les règles, proteste contre ceux qui prétendent qu'Aristote « a fait des règles pour son siècle et pour des Grecs, et non pas pour le nôtre et pour des Français ». — « Je serais, dit-il, le premier qui condamnerait le *Cid,* s'il péchait contre les grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe [1]. »

1. Corneille, Préface du *Cid.*

L'écueil fréquent de ce genre de critique, c'est de s'enfermer dans un genre de beauté en dehors duquel elle n'admet pas qu'il y ait place pour des beautés d'un autre ordre; c'est particulièrement de fermer les yeux au mérite de toute composition qui n'a pas la précision, la sobriété, la justesse, qui constituent la perfection régulière des œuvres classiques, et de proscrire, au nom d'une orthodoxie étroite, tant d'œuvres charmantes où le caprice d'une imagination hardie s'est donné carrière. C'est, par suite, de convertir en lois universelles et immuables les lois particulières qui dominent la forme d'art qu'ils ont adoptée, et de ne pas comprendre que le génie peut concevoir et créer des formes nouvelles, auxquelles correspondent d'autres lois. C'est enfin de professer pour les règles un attachement superstitieux, qui égare le jugement des auteurs et des critiques. Certains auteurs, attribuant aux règles une vertu qui leur est étrangère, se persuadent que les préceptes de l'art sont des recettes sûres pour produire de belles œuvres : comme d'Aubignac, « soi-disant législateur du théâtre, dit Voltaire, et auteur de la plus ridicule tragédie, toute conforme aux règles qu'il avait données [1] » ; comme Chapelain, l'auteur de *la Pucelle,* qui a tenté ce malheureux essai de poème héroïque pour voir, disait-il naïvement, « si la théorie qui ne m'en était pas tout à fait inconnue ne me servirait pas à montrer à mes amis, par mon exemple, que, sans avoir une trop grande élévation d'esprit, on pouvait la mettre heureusement en pratique [2] »; comme Scudéry, qui, avant de composer son poème d'*Alaric,* « a consulté les maîtres », c'est-à-dire Aristote et Horace, et après eux Macrobe, Scaliger, le Tasse, Castelvetio, Piccolomini, Vida, Vossius, etc.; et qui compte, pour enfanter un chef-d'œuvre, sur le pouvoir des règles « tirées de celles d'Aristote, du Tasse, et de tous ces grands hommes, et par conséquent *infaillibles*, pourvu qu'elles soient pratiquées [3]. »

Certains critiques n'hésitent pas à condamner les ouvrages mêmes qui excitent l'admiration générale, s'ils ne sont pas beaux selon la formule consacrée dans leur esthétique. Ra-

1. Voltaire, *Dictionnaire philosophique :* Critique.
2. Chapelain, Préface de *la Pucelle.*
3. Scudéry, Préface d'*Alaric.* — Cf. Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique :*

Et qui selon cet art du tout se formera
Hardiment peut oser tout ce qui lui plaira.

cine lui-même a dû se défendre contre ces juges intolérants : « Je les conjure, disait-il, d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher, et toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première[1]. » Et Molière les comparait plaisamment à « un homme qui aurait trouvé une sauce excellente et qui voudrait examiner si elle est bonne, sur les préceptes du *Cuisinier français*[2] ».

Cet aveugle attachement aux règles aurait un autre résultat funeste pour l'art, celui d'opposer les connaisseurs au public, comme si les chefs-d'œuvre dont l'humanité s'honore n'étaient faits que pour un petit nombre d'initiés. Pour en avoir une intelligence complète, il faut sans doute une certaine culture; mais en présence des œuvres vraiment belles, les connaisseurs et le public s'unissent dans une commune admiration, qui est seulement chez les uns plus consciente d'elle-même, chez les autres plus instinctive.

L'Académie n'avait pas tort de prétendre qu'il ne suffit pas, pour qu'un ouvrage soit bon, qu'il plaise au vulgaire : « Nous ne dirons pas sur la foi du peuple qu'un ouvrage de poésie soit bon parce qu'il l'aura contenté, si les doctes aussi n'en sont pas contents[3]. » Mais Boileau n'avait pas moins raison de soutenir, ce qu'on n'aurait pas attendu peut-être du « législateur du Parnasse », qu'il ne saurait suffire qu'un ouvrage soit approuvé des connaisseurs, s'il déplaît au public : « Un ouvrage a beau être approuvé d'un petit nombre de connaisseurs : s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propres à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage ; et il faudra à la fin que les connaisseurs eux-mêmes avouent qu'ils se sont trompés en lui donnant leur approbation[4]. » C'est ce qu'il exprime sous une autre forme, en parlant du *Cid*, dans une de ses satires :

L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer[5].

« Je crois, a dit Alfred de Musset, qu'une œuvre d'art, quelle

1. Racine, Préface de *Bérénice*.
2. Molière, *Critique de l'École des Femmes*, sc. 7.
3. Sentiments de l'Académie sur *le Cid*.
4. Boileau, Préface pour l'édition de 1701.
5. Id., satire IX, 233-234.

qu'elle soit, vit à deux conditions : la première, de plaire à la foule, et la seconde, de plaire aux connaisseurs. Dans toute production qui atteint l'un de ces deux buts, il y a un talent incontestable, à mon avis; mais le vrai talent, seul durable, doit les atteindre tous deux à la fois[1]. » La critique esthétique reste donc la critique par excellence ; elle ne doit pas abdiquer l'autorité qu'elle exerce en vertu d'un droit légitime. Mais elle doit étendre son horizon, élargir son code, se dégager des préjugés d'école; elle doit admirer le beau sous toutes ses formes et comprendre enfin que, de même que l'architecture gothique a sa beauté propre, son harmonie et ses proportions au même titre que l'architecture des Grecs, le théâtre de Shakespeare doit avoir les siennes, au même titre que le théâtre de Racine.

Mais la critique esthétique se détruirait elle-même le jour où elle cesserait de défendre les lois essentielles de l'art contre ceux qui prétendent l'affranchir de toute règle, et se prêterait avec une complaisante tolérance à toutes les fantaisies individuelles, de peur d'être accusée de pédantisme ou de préjugé bourgeois par les esthéticiens de *l'art pour l'art* qui, dénaturant un principe vrai, exagèrent l'indépendance de l'art jusqu'au mépris du bon goût ou de la morale.

La critique *moraliste* est une application de la théorie platonicienne qui établissait un lien étroit entre le *beau* et le *bien*, et voulait que l'éducation préparât les hommes au bien par le spectacle du beau. La Bruyère semble avoir érigé cette théorie en règle de critique lorsqu'il dit : « Quand une lecture vous élève l'esprit, vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez point d'autre règle pour juger de l'ouvrage : il est bon et fait de main d'ouvrier[2]. »

La critique moraliste impose donc aux écrivains l'obligation de rendre les hommes meilleurs. Elle exige que l'épopée, l'ode, la tragédie, la comédie, soient en quelque sorte une morale en action.

« Ce n'est pas assez, dit aussi La Bruyère, que les mœurs du théâtre ne soient pas mauvaises, il faut encore qu'elles soient décentes et *instructives*[3]. » Fénelon croit sérieusement qu'Homère a composé l'*Iliade* pour prêcher la concorde aux

1. Alfred de Musset, *Œuvres posthumes,* Salon de 1836.
2. La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit.*
3. Id., *ibid.*

Grecs. « Il s'agit, dans cet ouvrage, d'inspirer aux Grecs la crainte de la désunion, comme de l'obstacle à tous les grands succès. Ce dessein de morale est marqué visiblement dans tout ce poème[1]. » Dans la *Lettre à l'Académie,* il ne reconnaît pour un vrai poète que celui qui fait aimer la religion et la vertu : « Autant on doit mépriser les mauvais poètes, autant on doit admirer et chérir un grand poète qui ne fait point de la poésie un jeu d'esprit pour s'attirer une vaine gloire, mais qui l'emploie à transporter les hommes en faveur de la sagesse, de la vertu et de la religion[2]. »

Mais ceux qui demandent aux lettres de fournir un enseignement moral oublient trop souvent qu'en matière d'art la moralité naît de l'excellence de l'œuvre, et non l'excellence de l'œuvre de sa moralité. L'émotion du beau qui nous ravit à nous-mêmes, à nos intérêts, à notre égoïsme, exerce sans doute sur notre âme une action salutaire. Nous nous sentons entraînés vers une région supérieure où tout est noble et généreux; nous nous identifions, pour ainsi dire, avec ce monde que nous admirons; et nos sentiments s'élèvent, quand la nature humaine nous apparaît, dégagée de tout ce qui, dans la vie ordinaire, la corrompt ou l'abaisse. « Tout ce qui est véritablement sublime, disait Longin, a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même[3]. » Mais considérer les lettres comme une sorte de prédication, croire qu'elles ont pour objet propre de nous tracer des règles de conduite et de nous enseigner nos devoirs, c'est confondre l'art avec la morale, et c'est ce qu'on pourrait reprocher parfois à M. Vinet, qui a porté dans la critique un sens si élevé et si ferme, comme à M. Dumas fils, lorsqu'il nous dit : « Imitons en cela Voltaire, pour qui le théâtre était une tribune[4]. »

Tout écrivain, par cela même qu'il a une certaine conception de la vie, et qu'il l'applique dans son œuvre où le bien et le mal ont leur place comme dans la réalité, exerce une influence bienfaisante ou funeste sur ses lecteurs: bienfaisante, s'il fait aimer la vertu et haïr le vice en les représentant sous leurs véritables traits ; funeste, s'il emploie son art à parer

1. Fénelon, *Dialogue sur l'éloquence,* I.
2. Fénelon, *Lettre à l'Académie,* ch. v.
3. Longin, *Traité du sublime,* ch. v.
4. A. Dumas fils, Préface du *Fils naturel.*

le vice et à enlaidir la vertu. Mais autre chose est d'éveiller dans les âmes certaines tendances morales par la vérité et la perfection de la peinture des mœurs, autre chose est de prêcher une doctrine morale. Demander à l'auteur d'un roman, d'une tragédie, de démontrer une thèse, fût-elle la meilleure du monde, c'est vouloir qu'il fasse une peinture artificielle de la vie, où les hommes et les choses seront systématiquement adaptés à la doctrine qu'il se propose d'établir; juger de la beauté d'une œuvre par l'excellence de la leçon morale qu'elle renferme, c'est fausser le sens du beau, c'est mettre Berquin au-dessus d'Homère.

La critique moraliste doit donc s'ajouter, non se substituer à la critique esthétique, parce qu'une œuvre litéraire est avant tout une œuvre d'art. Mais ce serait tomber dans un autre excès que de croire qu'il suffit que l'art soit respecté pour que la morale soit satisfaite, et que l'écrivain n'a d'autres lois à observer que celles qui régissent son art. C'est assez peut-être pour ne pas être immoral, car on peut être assuré que toute œuvre qui encourt le reproche d'immoralité a violé en quelque manière les règles de l'art, en présentant une image infidèle de la vie, en défigurant la vertu, en prêtant des dehors séduisants au vice, en revêtant le mal de l'apparence du bien. Mais l'humanité, qui souffre et qui lutte, demande à l'auteur quelque chose de plus que cette vertu négative qui consiste à ne pas corrompre les mœurs. Elle veut que la loi morale qui gouverne tous les actes de la vie gouverne également les manifestations de l'art, et que l'écrivain qui, par la magie de son talent, possède l'empire des âmes, aime véritablement le bien et le fasse aimer de ses lecteurs, au lieu de se borner à les divertir. Et c'est là, quoi qu'en pensent ceux qui ne poursuivent que le succès ou le lucre, un devoir d'ordre supérieur qui, sans rien enlever à l'art, le domine comme toutes les autres branches de l'activité humaine.

La critique *historique* considère la littérature comme l'expression de la société. Tout auteur compose chez tel ou tel peuple, à tel ou tel moment de son histoire, dans un certain milieu dont il a reçu l'empreinte. Son œuvre est un fait dont il faut chercher la cause dans d'autres faits. Elle tire son caractère général du siècle, du pays, de la société où elle a été conçue, son caractère particulier du tempérament, de l'éducation, des habitudes de l'auteur. La critique historique est

donc pour la critique esthétique un précieux auxiliaire. Celle-ci, en isolant l'ouvrage qu'elle considère des circonstances au milieu desquelles il est né, se condamne parfois à en méconnaître l'esprit, la portée, le sens véritable; et l'intelligence d'une œuvre étrangère à l'idéal de son temps et de son pays lui est pour ainsi dire fermée. C'est un des résultats de la critique historique de nous faire comprendre qu'il n'y a pas un code unique de la perfection dans l'art, et qu'il change avec les temps et les lieux, tout en gardant, en tout temps, en tout lieu, ce qui est son essence. « Ce sera toujours, écrivait Schlegel, une vaine prétention que celle d'établir le despotisme en fait de goût, et aucune nation ne pourra jamais imposer à toutes les autres les règles qu'elle a peut-être arbitrairement fixées[1]. » Si la critique historique ne prétend pas se substituer à la critique esthétique, en proclamant toute beauté relative, elle l'éclaire, elle lui vient en aide, en la familiarisant avec les diverses formes du beau. Poussée à l'extrême, elle devient la négation même de l'art. Elle ne se propose plus de rendre l'appréciation de l'œuvre plus juste et plus complète, mais seulement de constater les faits dont elle est la résultante. Elle ne loue ni ne blâme; elle se borne à noter le caractère de l'ouvrage qu'elle étudie et les causes qui l'ont déterminé, à expliquer comment telle production a dû naître dans tel milieu, comme telle plante dans tel terroir. L'une n'a pas plus de perfection que l'autre : ce sont des manifestations diverses de la vie intellectuelle, également curieuses pour un historien, pour un philosophe, comme les divers types de la vie animale ou végétale pour un naturaliste. « Le critique, dit M. Taine, est le naturaliste de l'âme. Il accepte les formes diverses, il n'en condamne aucune et les décrit toutes; il juge que l'imagination passionnée est une force aussi légitime et aussi belle que la faculté métaphysique ou que la puissance oratoire; au lieu de la déchirer avec mépris, il la dissèque avec précaution; il la met dans le même musée que les autres, et au même rang que les autres[2]. »

Un autre danger de la critique historique portée à l'excès, c'est qu'elle tend à supprimer la valeur, l'action personnelle de l'écrivain, en exagérant l'influence du milieu, du moment,

1. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 1re leçon.
2. Taine, *Essais de critique et d'histoire : M. Michelet.*

des causes extérieures. Or si les écrivains les plus opposés naissent dans le même milieu et le même moment, comme on voit deux frères qui sont nés des mêmes parents et ont reçu la même éducation différer absolument l'un de l'autre, il faut bien reconnaître que l'influence du milieu ne saurait être absolue, ainsi que le prétend certaine école historique. C'est que le même milieu contient des éléments très divers ; et chacun de ceux qui s'y trouvent placés, y apportant sa nature personnelle, choisit de préférence, parmi ces éléments, ceux qui s'accordent avec ses tendances ; en sorte que les influences extérieures ne peuvent créer, mais simplement modifier, cette vertu native que chaque écrivain tire de son propre fonds, et par laquelle il agit sur la société, autant que la société sur lui.

La critique *psychologique* ne se sépare guère de la critique esthétique, puisque c'est elle qui montre la variété ou la vraisemblance de l'œuvre, qualités sans lesquelles nous n'y prendrions aucun intérêt. Elle s'attache principalement à la peinture des caractères, et fait consister la beauté de l'œuvre dans l'exactitude de cette peinture, son utilité morale dans la connaissance qu'elle nous donne des autres et de nous-mêmes. En effet, si le lecteur ne se reconnaît nullement dans les personnages qu'on lui présente, ils ne peuvent ni le toucher ni l'instruire.

La critique psychologique doit demander d'abord à l'écrivain de reproduire les caractères essentiels de la nature humaine, ce qui en fait le fond persistant à travers les âges ; c'est par là, c'est par ces traits impérissables que les belles œuvres ont une jeunesse que le temps ne peut altérer ; qu'Homère, Sophocle et Virgile ne cessent jamais d'être compris et admirés. Ce que nous comprenons, ce que nous admirons en eux, après tant de siècles, dans une civilisation toute différente, ce sont ces sentiments naturels, simples et clairs, qui expriment la vie de tous, plaisent à tous et contiennent des leçons et des exemples intelligibles pour tous.

Elle doit ensuite exiger que l'auteur joigne au caractère général, qui est commun à tous les hommes, le caractère particulier qui distingue chaque individu et forme sa physionomie personnelle : sans cette marque spéciale, nous aurions, au lieu d'un personnage vivant, un type purement abstrait.

Mais il arrive trop souvent que ceux qui excellent à saisir

les traits individuels ne savent pas en dégager le caractère général, et que ceux qui s'attachent à saisir le caractère général perdent de vue les traits particuliers.

La critique psychologique, éclairée par la critique historique, doit enfin demander à l'écrivain de compléter la peinture en y ajoutant les traits qui caractérisent l'homme d'une époque, d'une nation, d'une société. En effet, il n'est aucune de ces différences qui ne se traduise par quelque fait appartenant à la nature humaine. Mais il faut distinguer ici entre la vie morale et la vie matérielle : si l'on doit respecter scrupuleusement la vérité historique lorsqu'il s'agit de prêter aux personnages les idées et les sentiments qui ont été les mobiles de leur conduite, cette obligation n'a plus la même importance quand il est question des usages, de l'ameublement, du costume, parce que ces choses ne touchent pas au fond de la nature humaine, et aussi parce que cette sorte d'exactitude, supposant une certaine érudition, n'intéresse que le petit nombre. Certains anachronismes, qui frapperaient les personnes instruites, échappent à la plus grande partie du public, tandis qu'il n'est personne qui accepte pour vrai ce qui est en dehors de la nature humaine.

Lors donc que certains auteurs, sous couleur de fidélité historique, sacrifient la peinture du cœur humain à la reproduction minutieuse des objets extérieurs, la critique psychologique doit condamner cet étalage de couleur locale purement matérielle qui déguise souvent l'inexactitude ou la pauvreté du fond intellectuel et moral.

Mais la critique psychologique doit se montrer surtout sévère pour ces prétendus psychologues qui n'aspirent à rien de moins qu'à renouveler la peinture de l'homme et se flattent d'y découvrir des terres inconnues de leurs devanciers, tandis qu'ils ne nous représentent qu'une nature de convention, dont leur imagination subtilise ou grossit les traits : ceux-ci la défigurant par un excès de raffinement, ceux-là par un excès de trivialité, les uns et les autres ne voyant la réalité qu'à travers leur nature personnelle, affinée ou exubérante. Les premiers, sous prétexte de peindre les nuances les plus fines, les plus délicates de la passion, recherchent curieusement des cas d'exception, rares et singuliers, décrivent avec un art exquis ces excentricités du cœur humain, et présentent des anomalies accidentelles, des crises morbides, de vé-

ritables accès de névrose, comme des états d'âme d'une délicatesse supérieure. Les seconds peignent avec une vigueur et une puissance incomparables l'élan passionné des natures incultes ; mais ils semblent se complaire à grossir et à étaler ce que l'humanité a de plus bas et de plus repoussant; ils nous représentent de préférence l'être humain comme fatalement gouverné par les appétits, et l'instinct bestial comme la loi souveraine de la vie. Et des deux côtés, dans le boudoir comme dans l'atelier, la sensation prend communément la place du sentiment ; grâce à l'art de l'auteur, la sensualité triomphe, élégante ou brutale, mondaine ou populaire; et sous cette étiquette de psychologie, qui fait illusion aux lecteurs et peut-être aux auteurs eux-mêmes, la physiologie prend trop souvent possession du domaine de l'âme, étouffant chez l'homme du monde, comme chez l'homme du peuple, la dignité de l'être libre sous l'aveugle impulsion du tempérament.

Ainsi, la critique esthétique, la critique moraliste, la critique historique et la critique psychologique, comprises dans leur véritable sens et appliquées suivant la juste mesure, ont chacune leur utilité et leur intérêt, puisque chacune d'elles est un des points de vue sous lesquels une œuvre littéraire peut être envisagée, c'est-à-dire un des aspects de la vie, une des faces de la vérité.

Le critique idéal serait donc celui qui aurait assez de puissance et d'étendue d'esprit pour embrasser à la fois tous ces éléments divers, pour donner à chacun d'eux son rôle et son importance relative et les concilier en les ramenant à leur accord naturel. « Un excellent critique, a dit Voltaire, serait un artiste qui aurait beaucoup de science et de goût, sans préjugés et sans envie. Cela est difficile à trouver. »

Nous pouvons, à la rigueur, accepter cette définition, mais en mettant sous les termes dont se sert Voltaire bien plus qu'il n'entendait y mettre, c'est-à-dire, avec l'impartialité la plus haute, le culte du beau et du bien, l'intelligence de l'art, la science du cœur humain et la connaissance approfondie de l'histoire.

C'est que le perfectionnement des méthodes et le progrès de la science ont rendu notre siècle plus exigeant pour ceux qui jugent les ouvrages des autres, à mesure que la critique, qui n'est autre chose que l'esprit d'examen, a pris dans le

monde une place plus importante. Ces « critiques de profession », que Voltaire traitait avec tant de mépris, sont aujourd'hui pour la plupart des hommes qui se sont préparés par de fortes études littéraires, historiques, philosophiques, à la tâche délicate d'apprécier les productions de l'esprit et de servir de guides à l'opinion. Aussi n'en est-il guère, parmi ceux que le public distingue, qui ne joigne à la qualité dominante qui lui est propre, telle ou telle des autres qualités que l'on a décrites, réunissant en lui, à un degré plus ou moins éminent, plusieurs des parties du critique, et se rapprochant ainsi, plus ou moins, de l'idéal que nous avons essayé de tracer. M. Saint-Marc Girardin, qui est surtout un moraliste cherchant dans la peinture des passions humaines des leçons morales pour la jeunesse, ne se fait-il pas psychologue pour analyser et décrire ces passions, historien pour les comparer chez les différents peuples et aux différents âges de l'humanité ? M. Sainte-Beuve, qui excelle à démêler, à retrouver dans la physionomie d'un auteur le caractère de son talent et de ses écrits, n'est-il pas, en même temps, un juge clairvoyant de la beauté des ouvrages ? Si M. Taine représente avec puissance l'école historique, lorsqu'il suit chez les écrivains l'influence et les modifications de la race à travers les âges, n'est-il pas psychologue lorsqu'il ramène les qualités diverses d'un auteur à la faculté maîtresse qui les résume ? M. Anatole France ne sait-il pas se plier, avec une rare souplesse d'esprit, à la variété infinie des talents et des œuvres, sans jamais absoudre ceux qui ont perdu le culte du beau et le respect du bien ? Si M. Faguet excelle à présenter sous toutes ses faces le talent et l'œuvre d'un écrivain, ne démêle-t-il pas en même temps, avec une rare pénétration, les influences multiples et complexes auxquelles il a été soumis, et ne nous fait-il pas saisir le rapport de ses qualités et de ses défauts avec le mouvement général et les tendances de son temps ? Si M. Jules Lemaître apprécie la valeur d'un livre, d'une pièce de théâtre, en fin connaisseur, n'a-t-il pas aussi l'art d'analyser le cœur humain, de dépeindre au vif la physionomie de l'auteur, et n'y a-t-il pas en lui un fond de délicatesse morale qu'alarme tout ce qui peut blesser la conscience? Enfin si M. Brunetière est un des maîtres de la critique esthétique par la sûreté avec laquelle il sait définir et juger les œuvres des genres les plus différents et assigner à chacune

la place qu'elle mérite, n'éclaire-t-il pas la critique littéraire par la philosophie et par l'histoire, lorsqu'il nous fait suivre de siècle en siècle la filiation des idées et la transformation des genres, comme il vient de le faire pour le poème dramatique, dans une suite de conférences que l'on peut discuter, sans doute, mais qui témoignent assurément d'une variété de connaissances, d'une puissance et d'une étendue d'esprit peu communes ?

C'est ainsi que, dans notre siècle, qui est le siècle par excellence de la critique, ceux qui la représentent avec le plus d'éclat, et je voudrais pouvoir les nommer tous, embrassent à la fois plusieurs des formes qu'elle peut revêtir, complétant l'une par l'autre, mais les combinant diversement et suivant des proportions différentes, selon le tour de leur esprit. Et c'est cette diversité, ce sont ces différences qui constituent l'originalité et la variété que nous trouvons dans l'œuvre de chacun d'eux, et ce qui la rend attrayante autant qu'instructive pour les diverses classes de lecteurs.

Adolphe Hatzfeld.

EXTRAITS
DES
PRINCIPAUX CRITIQUES FRANÇAIS

CHATEAUBRIAND

1768-1848

François-René, vicomte DE CHATEAUBRIAND, né à Saint-Malo le 4 septembre 1768, était le dernier de dix enfants. Il fut élevé au château de Combourg, puis envoyé au collège de Dol, pour s'y préparer à entrer dans la marine royale. Il est mis ensuite au collège de Rennes, et de là il se rend à Brest pour y chercher son brevet d'aspirant. Sans l'attendre il retourne brusquement à la maison paternelle, part bientôt pour Cambrai, en qualité de sous-lieutenant au régiment de Navarre. Il vient à Paris vers 1788, fréquente les gens de lettres, puis, en 1791, part pour l'Amérique du Nord avec le dessein de découvrir le passage polaire : il se contente de visiter les États-Unis, et en janvier 1792 il débarque au Havre et retourne en Bretagne. Il se marie, et va aussitôt rejoindre les émigrés. Il assiste au siège de Thionville, est laissé pour mort pendant la retraite des Prussiens, et, après mille épreuves, gagne enfin Londres. C'est là qu'il publie en 1797 son premier ouvrage, l'*Essai sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*. Rentré en France, il donne *Atala,* et bientôt après le *Génie du Christianisme* (1802), où il apprécie d'une manière neuve et originale au point de vue chrétien les chefs-d'œuvre de la littérature moderne. Pour s'attacher l'auteur, le premier consul le nomme secrétaire d'ambassade à Rome, puis chargé d'affaires dans le Valais. A la mort du duc d'Enghien, il donne sa démission. Il publie en 1805 *René;* l'année suivante il part pour Jérusalem, visite la Grèce, la Syrie, revient par l'Égypte, Tunis et l'Espagne. De ce voyage datent l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et les *Martyrs,* sorte d'épopée en prose. En 1811, élu par l'Académie française pour succéder à Chénier, les allusions hardies qu'il fait dans son discours aux souvenirs de la Révolution et au présent

irritent l'empereur, et il ne peut être reçu. Plein de rancune à l'égard de l'Empire, il écrit en 1814 son pamphlet *De Buonaparte et des Bourbons*. Il entre alors à pleines voiles dans la politique. Il accompagne Louis XVIII à Gand pendant les Cent-jours; à la seconde Restauration, il est nommé pair de France, est un instant ministre d'État, puis, privé de son titre, se jette dans l'opposition (1816). Plus tard, il se rapproche de la cour et est envoyé successivement comme ambassadeur à Berlin et à Londres. Ministre des affaires étrangères en 1822, il se déclare pour l'intervention de la France en Espagne. Disgracié brusquement en 1822, il s'occupe de publier ses *Œuvres* complètes, où figurent pour la première fois les *Natchez*, *les Aventures du dernier Abencerage* et une tragédie de *Moïse*. Envoyé comme ambassadeur à Rome par M. de Martignac, il rentre un an après dans la vie privée. Hostile au gouvernement de Louis-Philippe, il se mêle à des intrigues légitimistes qui le font traduire devant le jury en 1832. En 1833, il se rend à Prague auprès des Bourbons exilés pour y parler en faveur de la duchesse de Berry, échoue, et consigne dans ses *Mémoires d'outre-tombe* l'expression de son désenchantement.

Les lettres occupèrent la fin de sa vie. On sait assez ce qu'il réunissait d'admirateurs dans le salon de Mme Récamier. Il mourut le 4 juillet 1848. Il avait demandé à être enterré au rocher du Grand-Bé, dans la rade de Saint-Malo. Ses dernières années, comme bien des périodes de sa vie, avaient été marquées par des prodigalités et d'incessants besoins d'argent : afin d'assurer son repos, il vendit pour 250,000 francs une fois payés et une pension annuelle de 12,000 francs ses *Mémoires d'outre-tombe* (1836).

Dans les ouvrages qui n'ont pas été cités, il faut mentionner ses *Études historiques* (1831), un *Essai sur la littérature anglaise* (1836), *le Congrès de Vérone* (1838) (il y raconte complaisamment le rôle qu'il y joua, en 1822, comme ministre plénipotentiaire), et enfin la *Vie de Rancé* (1844).

Quelques lignes du *Génie du Christianisme* feront connaître le point de vue nouveau auquel se place l'auteur pour juger les œuvres littéraires, en y recherchant l'influence exercée par la religion chrétienne : « En traitant du génie de cette religion, comment pourrions-nous oublier son influence sur les lettres et sur les arts, influence qui a pour ainsi dire changé l'esprit humain ? »

PARALLÈLE DE VIRGILE ET DE RACINE

Ces deux grands poètes ont tant de ressemblance, qu'ils pourraient tromper jusqu'aux yeux de la Muse, comme ces jumeaux de l'*Énéide* qui causaient de douces méprises à leur

mère. Tous deux polissent leurs ouvrages avec le même soin, tous deux sont pleins de goût, tous deux hardis, et pourtant naturels dans l'expression, tous deux sublimes dans la peinture de l'amour ; et, comme s'ils s'étaient suivis pas à pas, Racine fait entendre dans *Esther* je ne sais quelle suave mélodie, dont Virgile a pareillement rempli sa seconde églogue, mais toutefois avec la différence qui se trouve entre la voix de la jeune fille et celle de l'adolescent, entre les soupirs de l'innocence et ceux d'une passion criminelle.

Voilà peut-être en quoi Virgile et Racine se ressemblent ; voici peut-être en quoi ils diffèrent.

Le second est, en général, supérieur au premier dans l'invention des caractères : Agamemnon, Achille, Oreste, Mithridate, Acomat, sont fort au-dessus des héros de l'*Énéide*. Énée et Turnus ne sont beaux que dans deux ou trois moments ; Mézence seul est fièrement dessiné.

Cependant, dans les peintures douces et tendres, Virgile retrouve son génie : Évandre, ce vieux roi d'Arcadie, qui vit sous le chaume, et que défendent deux chiens de berger, au même lieu où les césars, entourés de prétoriens, habiteront un jour leurs palais ; le jeune Pallas, le beau Lausus, Nisus et Euryale, sont des personnages divins.

Dans les caractères de femmes, Racine reprend la supériorité : Agrippine est plus ambitieuse qu'Amate, Phèdre plus passionnée que Didon.

Nous ne parlons point d'*Athalie,* parce que Racine, dans cette pièce, ne peut être comparé à personne : c'est l'œuvre la plus parfaite du génie inspiré par la religion.

Mais, d'un autre côté, Virgile a pour certains lecteurs un avantage sur Racine : sa voix, si nous osons nous exprimer ainsi, est plus gémissante, et sa lyre plus plaintive.

Ce n'est pas que l'auteur de *Phèdre* n'eût été capable de trouver cette sorte de mélodie des soupirs ; le rôle d'Andromaque, *Bérénice* tout entière, quelques stances des cantiques imités de l'Écriture, plusieurs strophes des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie,* montrent ce qu'il aurait pu faire dans ce genre ; mais il vécut trop à la ville, pas assez dans la solitude. La

cour de Louis XIV, en lui donnant la majesté des formes et en épurant son langage, lui fut peut-être nuisible sous d'autres rapports ; elle l'éloigna trop des champs et de la nature.

Virgile est l'ami du solitaire, le compagnon des heures secrètes de la vie. Racine est peut-être au-dessus du poète latin, parce qu'il a fait *Athalie ;* mais le dernier a quelque chose qui remue plus doucement le cœur. On admire plus l'un, on aime plus l'autre ; le premier a des douleurs trop royales, le second parle davantage à tous les rangs de la société. En parcourant les tableaux des vicissitudes humaines tracés par Racine, on croit errer dans les parcs abandonnés de Versailles : ils sont vastes et tristes ; mais à travers leur solitude, on distingue la main régulière des arts, et les vestiges des grandeurs :

> Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
> Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes.

Les tableaux de Virgile, sans être moins nobles, ne sont pas bornés à de certaines perspectives de la vie ; ils représentent toute la nature : ce sont les profondeurs des forêts, l'aspect des montagnes, les rivages de la mer, où des femmes exilées « regardent toutes, en pleurant, l'immensité des flots » :

> ... Cunctæque profundum
> Pontum adspectabant flentes.

(*Génie du Christianisme, seconde partie,* liv. II, ch. x.)

ANDROMAQUE

. . . .

Les sentiments les plus touchants de l'Andromaque de Racine émanent pour la plupart d'un poète « chrétien ». L'Andromaque de l'*Iliade* est plus épouse que mère ; celle d'Euripide a un caractère à la fois rampant et ambitieux, qui détruit le caractère maternel ; celle de Virgile est tendre et triste, mais c'est moins encore la mère que l'épouse : la veuve d'Hector ne dit pas : *Astyanax ubi est ?* mais *Hector ubi est ?*

L'Andromaque de Racine est plus sensible, plus intéressante que l'Andromaque antique. Ce vers si simple et si aimable :

> Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui,

est le mot d'une femme chrétienne ; cela n'est point dans le goût des Grecs, et encore moins des Romains. L'Andromaque d'Homère gémit sur les malheurs futurs d'Astyanax, mais elle songe à peine à lui dans le présent ; la mère, sous notre culte, plus tendre, sans être moins prévoyante, oublie quelquefois ses chagrins, en donnant un baiser à son fils.

Les anciens n'arrêtaient pas longtemps les yeux sur l'enfance ; il semble qu'ils trouvaient quelque chose de trop naïf dans le langage du berceau. Il n'y a que le Dieu de l'Évangile qui ait osé nommer sans rougir « les petits enfants[1] » (*parvuli*) et qui les ait offerts en exemple aux hommes :

Et accipiens puerum, statuit eum in medio eorum : quem cum complexus esset, ait aliis : « Quisquis unum ex hujusmodi pueris receperit in nomine meo me recipit. »

Et ayant pris un petit enfant, il l'assit au milieu d'eux, et l'ayant embrassé il leur dit : Quiconque reçoit en mon nom un petit enfant me reçoit[2].

Lorsque la veuve d'Hector dit à Céphise dans Racine :

> Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste ;
> Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste,

qui ne reconnaît la chrétienne ? C'est le *deposuit potentes de sede*. L'antiquité ne parle pas de la sorte, car elle n'imite que les sentiments naturels : or, les sentiments exprimés dans ces vers de Racine ne sont point purement dans la nature ; ils contredisent au contraire la voix du cœur. Hector ne conseille point à son fils d'avoir de ses aïeux un souvenir modeste ; en élevant Astyanax vers le ciel, il s'écrie :

> Ζεῦ, ἄλλοι τε θεοί, δότε δή, καὶ τὸν δὲ γένεσθαι,
> παῖδ' ἐμόν, ὡς καὶ ἐγώ περ, ἀριπρεπέα Τρώεσσιν

1. Matth., cap. xviii, 3.
2. Marc, ix, 35, 36.

ὧ δὲ βίην τ' ἀγαθόν, καὶ Ἴλιου ἶφι ἀνάσσειν.
Καὶ ποτέ τις εἴπησι, « Πατρὸς δ' ὅγε πολλὸν ἀμείνων, »
ἐκ πόλεμου ἀνιόντα, etc[1].

« O Jupiter, et vous tous, dieux de l'Olympe, que mon fils règne, comme moi, sur Ilion ; faites qu'il obtienne l'empire entre les guerriers ; qu'en le voyant revenir chargé des dépouilles de l'ennemi, on s'écrie : « Celui-ci est encore plus vaillant que son père ! »

Énée dit à Ascagne :

... Et te, animo repetentem exempla tuorum,
Et pater Æneas, et avunculus excitet Hector[2].

A la vérité, l'Andromaque moderne s'exprime à peu près comme Virgile sur les aïeux d'Astyanax. Mais, après ce vers:

Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,

Elle ajoute :

Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.

Or, de tels préceptes sont directement opposés au cri de l'orgueil : on y voit la nature corrigée, la nature plus belle, la nature évangélique. Cette humilité que le christianisme a répandue dans les sentiments, et qui a changé pour nous le rapport des passions, comme nous le dirons bientôt, perce à travers tout le rôle de la moderne Andromaque. Quand la veuve d'Hector, dans l'*Iliade,* se représente la destinée qui attend son fils, la peinture qu'elle fait de la future misère d'Astyanax a quelque chose de bas et de honteux ; l'humilité, dans notre religion, est bien loin d'avoir un pareil langage : elle est aussi noble qu'elle est touchante. Le chrétien se soumet aux conditions les plus dures de la vie : mais on sent qu'il ne cède que par un principe de vertu, qu'il ne s'abaisse que sous la main de Dieu, et non sous celle des hommes ; il conserve sa dignité dans les fers : fidèle à son maître sans lâcheté, il méprise des chaînes qu'il ne doit porter qu'un moment, et dont la mort viendra bientôt le délivrer ; il n'es-

1. *Iliade,* VI, v. 476.
2. *Æn.,* lib. XII, v. 439, 440 : « Rappelle à ton esprit les exemples de tes aïeux ; et, pour exciter ton ardeur, songe que tu es le fils d'Enée, le neveu d'Hector. »

time les choses de la vie que comme des songes, et supporte sa condition sans se plaindre, parce que la liberté et la servitude, la prospérité et le malheur, le diadème et le bonnet de l'esclave, sont peu différents à ses yeux.

(*Ibid., seconde partie*, liv. II, ch. VI.)

PASCAL

Il y avait un homme qui, à douze ans, avec des « barres » et des « ronds », avait créé les mathématiques ; qui, à seize, avait fait le plus savant traité des coniques qu'on eût vu depuis l'antiquité ; qui, à dix-neuf, réduisit en machine une science qui existe tout entière dans l'entendement ; qui, à vingt-trois ans, démontra les phénomènes de la pesanteur de l'air et détruisit une des grandes erreurs de l'ancienne physique ; qui, à cet âge où les autres hommes commencent à naître, ayant achevé de parcourir le cercle des sciences humaines, s'aperçut de leur néant, et tourna ses pensées vers la religion ; qui, depuis ce moment jusqu'à sa mort, arrivée dans sa trente-neuvième année, toujours infirme et souffrant, fixa la langue que parlèrent Bossuet et Racine, donna le modèle de la plus parfaite plaisanterie comme du raisonnement le plus fort ; enfin qui, dans les courts intervalles de ses maux, résolut par abstraction un des plus hauts problèmes de géométrie, et jeta sur le papier des pensées qui tiennent autant du dieu que de l'homme : cet effrayant génie se nommait *Blaise Pascal*.

Il est difficile de ne pas rester confondu d'étonnement lorsque, en ouvrant les *Pensées* du philosophe chrétien, on tombe sur les six chapitres où il traite de la nature de l'homme. Les sentiments de Pascal sont remarquables surtout par la profondeur de leur tristesse et par je ne sais quelle immensité : on est suspendu au milieu de ces sentiments comme dans l'infini. Les métaphysiciens parlent de cette « pensée abstraite » qui n'a aucune propriété de la matière, qui touche à tout sans se déplacer, qui vit d'elle-même, qui ne peut périr

parce qu'elle est invisible, et qui prouve péremptoirement l'immortalité de l'âme : cette définition de la pensée semble avoir été suggérée aux métaphysiciens par les écrits de Pascal.

Il y a un monument curieux de la philosophie chrétienne et de la philosophie du jour : ce sont les *Pensées* de Pascal commentées par les éditeurs. On croit voir les ruines de Palmyre, restes superbes du génie et du temps, au pied desquelles l'Arabe du désert a bâti sa misérable hutte.

Voltaire a dit : « Pascal, fou sublime, né un siècle trop tôt. »

On entend ce que signifie ce « siècle trop tôt[1] ». Une seule observation suffira pour faire voir combien Pascal *sophiste* eût été inférieur à Pascal *chrétien*.

Dans quelle partie de ses écrits le solitaire de Port-Royal s'est-il élevé au-dessus des plus grands génies ? Dans ses six chapitres sur l'homme. Or, ces six chapitres, qui roulent entièrement sur la chute originelle, *n'existeraient pas si Pascal eût été incrédule.*

Il faut placer ici une observation importante. Parmi les personnes qui ont embrassé les opinions philosophiques, les unes ne cessent de décrier le siècle de Louis XIV ; les autres, se piquant d'impartialité, accordent à se siècle les *dons de l'imagination*, et lui refusent les *facultés de la pensée*. « C'est le XVIIIe siècle, s'écrie-t-on, qui est le siècle *penseur* par excellence. » Un homme impartial qui lira attentivement les écrivains du siècle de Louis XIV s'apercevra bientôt que *rien n'a échappé à leur vue ;* mais que, contemplant les objets de plus haut que nous, ils ont dédaigné les routes où nous sommes entrés, et au bout desquelles leur œil perçant avait découvert un abîme.

(*Ibid., troisième partie,* liv. II, ch. VI.)

1. Voltaire voulait dire que Pascal, né au XVIIIe siècle, eût partagé les idées des philosophes. Est-ce bien certain ? Et Pascal, sceptique à l'égard de la raison humaine, l'était-il à l'égard de la foi ?

PAUL ET VIRGINIE DE BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

. . . .

Le charme de *Paul et Virginie* consiste en une certaine morale mélancolique qui brille dans l'ouvrage et qu'on pourrait comparer à cet éclat uniforme que la lune répand sur une solitude parée de fleurs. Or, quiconque a médité l'Évangile doit convenir que ses préceptes divins ont précisément ce caractère triste et tendre. Bernardin de Saint-Pierre, qui, dans ses *Études de la Nature,* cherche à justifier les voies de Dieu et à prouver la beauté de la religion, a dû nourrir son génie de la lecture des livres saints. Son églogue n'est si touchante que parce qu'elle représente deux familles chrétiennes exilées, vivant sous les yeux du Seigneur, entre sa parole dans la Bible et ses ouvrages dans le désert. Joignez-y l'indigence et ces infortunes de l'âme dont la religion est le seul remède, et vous aurez tout le sujet du poème.

Les personnages sont aussi simples que l'intrigue : ce sont deux beaux enfants dont on aperçoit le berceau et la tombe, deux fidèles esclaves et deux pieuses maîtresses. Ces honnêtes gens ont un historien digne de leur vie : un vieillard demeuré seul dans la montagne, et qui survit à ce qu'il aima, raconte à un voyageur les malheurs de ses amis, sur les débris de leurs cabanes.

Ajoutons que ces bucoliques australes sont pleines du souvenir des Écritures. Là c'est Ruth, là Séphora, ici Éden et nos premiers pères : ces sacrées réminiscences vieillissent pour ainsi dire les mœurs du tableau, en y mêlant les mœurs de l'antique Orient. La messe, les prières, les sacrements, les cérémonies de l'Église, que l'auteur rappelle à tous moments, augmentent aussi les beautés religieuses de l'ouvrage. Le songe de Mme de La Tour n'est-il pas essentiellement lié à ce que nos dogmes ont de plus grand et de plus attendrissant? On reconnaît encore le chrétien dans ces préceptes de résignation à la volonté de Dieu, d'obéissance à ses parents, de charité

envers les pauvres, en un mot, dans cette douce théologie que respire le poème de Bernardin de Saint-Pierre. Il y a plus; c'est en effet la religion qui détermine la catastrophe. Virginie meurt pour conserver une des premières vertus recommandées par l'Évangile. Il eût été absurde de faire mourir une Grecque pour ne vouloir pas dépouiller ses vêtements. Mais l'amante de Paul est une vierge *chrétienne,* et le dénouement, ridicule sous une croyance moins pure, devient ici sublime.

Enfin, cette pastorale ne ressemble ni aux idylles de Théocrite, ni aux églogues de Virgile, ni tout à fait aux grandes scènes rustiques d'Hésiode, d'Homère et de la Bible : mais elle rappelle quelque chose d'ineffable, comme la parabole du *bon Pasteur,* et l'on sent qu'il n'y a qu'un chrétien qui ait pu soupirer les évangéliques amours de Paul et de Virginie.

On nous fera peut-être une objection : on dira que ce n'est pas le charme emprunté des livres saints qui donne à Bernardin de Saint-Pierre la supériorité sur Théocrite, mais son talent pour peindre la nature. Eh bien! nous répondrons qu'il doit encore ce talent, ou du moins le développement de ce talent, au christianisme; car cette religion, chassant de petites divinités des bois et des eaux, a seule rendu au poète la liberté de représenter les déserts dans leur majesté primitive [1].

(*Ibid., troisième partie,* liv. II, ch. VII.)

1. On sent ici, dans Chateaubriand, le précurseur de cette école romantique qui bannira de la poésie l'appareil mythologique employé dans la littérature classique.

MARIE-JOSEPH CHÉNIER

1764-1811

Joseph-Marie-Blaise de Chénier naquit en 1764, à Constantinople. Son père y était consul général de France, et il y avait épousé une jeune Grecque, Mlle Santi-l'Homaka. Son poste ayant été supprimé, Louis de Chénier revint en France avec sa famille. Après avoir passé plusieurs années dans le Languedoc avec son frère André, Marie-Joseph, à peine âgé de dix ans, fut envoyé à Paris au collège de Navarre. Ses études y furent rapides et incomplètes. Il séjourna à Niort pendant deux ans comme officier de dragons, puis il revint à Paris pour tenter la carrière dramatique. *Edgard, ou le Page supposé,* donné en 1785, fut sifflé dès la première scène. Une tragédie d'*Azémire* fut également sifflée en 1786. Enfin, après d'assez longues résistances, on autorisa la représentation de *Charles IX* (4 novembre 1789). Cette tragédie, vide et déclamatoire, qui reçut plus tard le sous-titre d'*École des rois,* fut applaudie avec le même enthousiasme que le *Mariage de Figaro,* et, comme l'œuvre de Beaumarchais, elle devait son bruyant succès à la hardiesse des allusions.

Chénier, de 1791 à 1792, donne successivement au théâtre de la Nation deux pièces très médiocres, *Henri VIII* et *Calas,* suivies de *Caius Gracchus,* où ces mots : « Des lois, et non du sang, » ne tardèrent pas à faire dénoncer la tragédie à la tribune de la Convention comme l'œuvre d'un mauvais citoyen. Un drame bizarre, *Fénelon,* fut bientôt interdit, et l'auteur acheva de se rendre suspect avec cet ouvrage, comme coupable, au lendemain de la mort de Louis XVI, « de faire entendre la voix de l'humanité ». Aussi la tragédie de *Timoléon,* écrite en 1794, et où l'on vit des attaques déguisées contre Robespierre, ne put être représentée. Tous les exemplaires, même celui de l'auteur, furent brûlés ; un seul fut sauvé par Mme Vestris.

Chénier a fait partie des assemblées de la Révolution de 1792 à 1802. Son nom reste attaché à la politique de cette période, non point comme orateur, car ses *Discours politiques* sont depuis longtemps oubliés, mais comme poète officiel des fêtes patriotiques. Parmi ses nombreux hymnes, il y a un chant dont on se souvient toujours, le *Chant du départ* (1794). En 1797, accusé depuis longtemps de n'avoir rien fait pour sauver son frère, abreuvé d'injures, harcelé par mille allusions outrageantes, il écrivit l'*Épître sur*

la calomnie, qui compte parmi ses œuvres les plus fortes, et où l'on trouve cette inspiration attristée et hautaine qui lui dictait, en 1805, l'élégie de la *Promenade,* qui ne fut publiée que dans ses *Œuvres posthumes,* et qui est surtout une satire virulente contre le maître nouveau.

Il avait pourtant applaudi au 18 brumaire; puis, séduit par Fouché, qui lui faisait espérer un brevet de sénateur, il avait composé une tragédie de *Cyrus,* qui termina la cérémonie du couronnement de Napoléon. La pièce, avec ses flatteries maladroites, déplut à la fois à l'empereur et au public. Il voulut prendre sa revanche avec un *Tibère,* qui devait être la peinture du despotisme. L'empereur, violemment irrité après la lecture du manuscrit, en interdit la représentation, et la tragédie ne parut sur la scène qu'en 1844, pour y obtenir un médiocre succès.

Dans ses dernières œuvres, il faut signaler son *Épître à Voltaire* (1806), éloge de Voltaire et de la philosophie du XVIIIe siècle, et son *Tableau de la littérature française depuis 1789,* qui avait été primitivement destiné à faire partie d'un vaste rapport que Napoléon avait demandé à l'Institut sur le progrès des sciences et des lettres depuis la Révolution, où l'on remarque une critique d'*Atala,* aussi spirituelle que partiale.

Marie-Joseph Chénier mourut le 10 janvier 1811. Il avait gardé sous l'Empire quelque chose de triste et d'amer qui se décèle dans sa vie et dans ses ouvrages ; ses dernières années, occupées par le travail, et pendant quelque temps assombries par le besoin, s'étaient écoulées dans un isolement volontaire qui ne fut pas sans dignité.

LES ROMANS

. . . .

Le petit roman d'*Atala,* par M. de Chateaubriand, est du commencement de ce siècle : il a fait du bruit; il est singulier pour la conception, pour la marche et pour le style; il exige donc un article détaillé. Un sauvage américain, de la nation des Natchès, a quitté son pays pour venir en France. Après avoir été « galérien à Marseille », il s'est transporté « à la cour de Louis XIV; il y a vu les tragédies de Racine; il a été l'hôte de Fénelon ». De retour en Amérique, il y vieillit tranquille, et c'est à l'âge de soixante et treize ans qu'il raconte une aventure de sa jeunesse à René l'Européen, qui vient s'établir chez les sauvages. Or voici cette aventure en substance. Chactas, « fils d'Outalissi, fils de Miscou », étant

pris par Sinaghan, « chef des Muscogulges et des Siminoles », est reconnu par Natché ; Sinaghan lui dit : « Réjouis-toi, tu seras brûlé au grand village ; » à quoi il répond : « Voilà qui va bien. » Son âge et sa figure intéressent les femmes ; elles lui apportent « de la sagamite, des jambons d'ours et des peaux de castor ». Il distingue une jeune chrétienne, qu'il prend d'abord pour « la vierge des dernières amours ». Il sait bientôt « que c'est Atala, fille de Sinaghan, aux bracelets d'or ». « Nous nous rendons, lui dit-elle, à Apalachucla, où tu seras brûlé. » Elle revient lui parler tous les soirs; elle était dans son cœur « comme le souvenir de la couche de ses pères ». Au temps où « l'éphémère sort des eaux, lorsqu'on entrait sur la grande savane Alachua », Atala trouve moyen d'être seule avec le prisonnier; mais, par une étrange contradiction, Chactas, « qui désirait tant de dire les choses du mystère à celle qu'il aimait déjà comme le soleil », voudrait maintenant « se jeter aux crocodiles de la fontaine », plutôt que de rester « seul avec elle ». La « fille du désert » n'était pas moins « troublée » que lui ; car « les génies de l'amour avaient dérobé les paroles » de Chactas et d'Atala. Chactas hésite à fuir, attendu qu'il « est sans patrie, et qu'aucun ami ne mettra un peu d'herbe sur son corps pour le garantir des mouches ». Atala devient fort tendre ; mais elle est bientôt plus sévère. Chactas, désespéré, lui déclare qu'il ne fuira pas, et « qu'elle le verra dans le cadre de feu ». A cette menace, Atala veut à son tour « se jeter aux crocodiles de la fontaine »; elle s'en abstient toutefois. Le lendemain, « la fille du pays des palmiers » conduit Chactas dans une forêt, où il contraint « cette biche altérée d'errer avec lui », pendant que « le génie des airs secoue sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins ». Déjà Chactas emportait Atala « au fond de toutes les forêts ; rien ne pouvait la sauver qu'un miracle », et ce miracle fut fait; elle dit un *Ave Maria :* des guerriers reprennent Chactas. Atala dédaigne de leur parler ; « car elle ressemblait à une reine pour l'orgueil de la démarche et de la pensée ». Cinq nuits s'écoulent : enfin « l'on aperçoit Apalachucla, situé au bord de la rivière Chatauché :

On pare Chactas pour le sacrifice ; on lui met à la main un *chichikoué*. Le conseil s'assemble et décide, malgré les réclamations de quelques femmes, que Chactas sera brûlé conformément à l'ancien usage. Des jeux funèbres sont célébrés. « Le jongleur invoque Michablou », et raconte, entre autres belles choses, « les guerres du grand lièvre contre Matchimanitou », génie du mal. Cependant le supplice de Chactas est remis au lendemain ; mais durant la nuit « une grande figure blanche » rompt les liens du captif; un des soldats croit voir « l'esprit des ruines » ; c'est Atala; Chactas fuit avec sa libératrice, « qui lui brode des mocassins de peau de rat musqué avec du poil de porc-épic ». Elle lui apprend de plus que sa mère, étant mariée à Sinaghan, lui dit : « Mon ventre a conçu, j'ai connu un homme de la chair blanche » ; à quoi Sinaghan, qui est très « magnanime », répondit : « Puisque tu as été sincère, je ne te couperai pas le nez et les oreilles. » Or, cet homme de la chair blanche se nommait « Lopès » : c'est le père d'Atala : c'est aussi le père de Chactas. Tous deux se félicitent d'être frère et sœur : Chactas n'en est que plus ardent : la chrétienne et pieuse Atala, loin d'être effarouchée de ce changement d'état, « n'opposait plus qu'une faible résistance » ; mais un orage survint à propos, et les amants sont rencontrés par le P. Aubri et son chien. Ce P. Aubri est un missionnaire qui habite au milieu de quelques sauvages convertis par ses prédications. Il est le « chef de la prière », il est aussi « l'homme des anciens jours », il est encore le « serviteur du grand esprit », il n'en est pas moins « l'homme du rocher ». Il emmène chez lui Chactas et Atala, leur donne à souper, à coucher, et le lendemain leur dit la messe : de quoi Chactas est fort ému, quoiqu'il juge à propos de rester païen. Quelques jours s'écoulent à peine, lorsqu'il survient une catastrophe assurément très imprévue. Atala, d'après un ancien vœu de sa mère, se croit condamnée à rester vierge; en conséquence elle s'empoisonne. Le P. Aubri eût tout arrangé, s'il eût été informé à temps, comme il a soin de l'observer lui-même. Faute de cette précaution, il ne peut que confesser Atala mourante,

« qui voit avec joie sa virginité dévorer sa vie ». Elle regrette pourtant de n'être point à Chactas. « Quelquefois j'aurais voulu, lui dit-elle, que la Divinité se fût anéantie, pourvu que, serrée dans tes bras, j'eusse roulé d'abîme en abîme avec les débris de Dieu et du monde ».

Le récit des funérailles vient ensuite ; enfin l'auteur se met lui-même en scène, dans ce qu'il nomme un épilogue. Il trouve cette histoire parfaitement belle : car le « Siminole » qui la lui conta « y mit la fleur du désert et la grâce de la cabane ». Il est temps de s'arrêter ; nous ne voulons pas déterminer avec une justesse rigoureuse le genre d'imagination dont cet ouvrage offre les symptômes ; mais nous avons peine à concevoir ce qu'il peut y avoir de moral dans un amour charnel et sauvage, auquel la religion vient mêler des sacrements très graves, dont le mariage ne fait point partie ; quel intérêt peut résulter d'une fable incohérente, où des événements qui restent vulgaires en dépit des formes les plus bizarres, ne sont ni amenés, ni motivés, ni liés entre eux, ni suspendus par aucun obstacle. Quant aux détails, on y sent l'affectation marquée d'imiter l'auteur de *Paul et Virginie;* mais, pour lui ressembler, il faudrait, comme lui, décrire et peindre. Des noms accumulés de fleuves, d'animaux, d'arbres, de plantes, ne sont pas des descriptions ; des couleurs jetées pêle-mêle ne forment pas des tableaux. M. de Chateaubriand suit la poétique extraordinaire qu'il a développée dans son *Génie du Christianisme.* Un jour, sans doute, on pourra juger ses compositions et son style d'après les principes de cette poétique nouvelle, qui ne saurait manquer d'être adoptée en France du moment qu'on y sera convenu d'oublier complètement la langue et les ouvrages des classiques.

(*Tableau de la littérature,* ch. VI.)

MADAME DE STAËL

1766-1817

Anne-Louise-Germaine Necker, baronne de Stael-Holstein, était fille du célèbre ministre de Louis XVI. Sa mère, bien connue dans l'histoire littéraire, recevait dans son salon des personnages tels que Buffon, Grimm, Marmontel, Thomas, Gibbon; l'enfant assistait à ces entretiens, et son esprit s'y éveilla de bonne heure. Intelligence précoce, elle lut des livres au-dessus de son âge ; à onze ans elle composait déjà des portraits et des éloges ; à quinze, elle écrivait des extraits de l'*Esprit des lois* avec des réflexions. Quand son père publia, en 1781, son fameux compte rendu, elle lui adressa une lettre anonyme où Necker reconnut facilement la main de sa fille. En 1787, elle publia, d'abord à vingt exemplaires, puis pour le public, ses *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau*, qui sont une apologie enthousiaste de l'écrivain génevois. En 1785, elle avait épousé le baron de Staël-Holstein, ambassadeur de Suède en France. L'union ne fut pas heureuse, et l'incompatibilité d'humeur amena la séparation entre les deux époux.

Mme de Staël quitta Paris après le 2 septembre 1792, et se réfugia dans son château de Coppet, sur les bords du lac de Genève. Après le 9 thermidor, elle écrivit ses *Réflexions sur la paix*, adressées à M. Pitt et aux Français; l'année suivante, ses *Réflexions sur la paix intérieure*, et dans ces deux ouvrages elle plaidait avec éloquence la cause de la concorde, de la justice et de l'humanité.

Elle était revenue à Paris en 1795, et y publia un livre, qui fut bien accueilli, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796). En 1801 parut l'ouvrage qui compte parmi ses meilleurs titres, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, et qui repose sur l'idée, dont Condorcet avait été le plus récent défenseur, de la perfectibilité indéfinie de l'espèce humaine. Fontanes fut sévère pour le livre nouveau, et c'est également pour le critiquer et le réfuter que Chateaubriand, à la veille de la publication du *Génie du Christianisme*, envoya au *Mercure de France* (nivôse an IX) une longue et remarquable lettre, insérée depuis à la suite du *Génie du Christianisme*.

Le régime impérial fut cruel pour Mme de Staël. Elle avait été, dès la première heure, hostile à Bonaparte. La publication des *Dernières Vues de finances et de politique de M. Necker* attira sur elle

la colère du maître, et elle dut se réfugier à Saint-Brice, chez Mme Récamier. Il lui fut bientôt défendu de s'approcher de Paris de plus de quarante lieues. C'est à ce moment, après avoir donné son roman de *Delphine,* qu'elle se mit à voyager en Allemagne, s'arrêtant de préférence à Weimar, où elle s'entretint avec Wieland, Gœthe et Schiller. Elle revint en Suisse, à la mort de son père (1804); puis, pour faire diversion à sa douleur, elle alla visiter l'Italie. Elle rapporta de ce voyage l'idée de *Corinne, ou l'Italie,* roman qui parut en 1807. Elle avait pu alors rentrer en France, à dix-huit lieues de Paris, chez Mme de Castellane; elle avait essayé de revenir à Paris, mais il lui fallut, après *Corinne,* regagner promptement Coppet, où elle vit autour d'elle A.-W. de Schlegel, Benjamin Constant, Sismondi, Bonstetten, Prosper de Barante, le prince Auguste de Prusse. Elle dut s'exiler en 1810. Le livre *De l'Allemagne* allait paraître cette année même, quand l'impression, d'abord autorisée, fut interdite, et les exemplaires mis au pilon. La police impériale avait détruit l'ouvrage comme inspirant de la sympathie pour une nation avec laquelle l'empereur était en guerre, et contenant des allusions irrespectueuses ou inquiétantes. Il parut à Londres en 1813, quand l'auteur fut arrivé en Angleterre, après avoir fait, pour échapper à tout danger, un immense détour par Saint-Pétersbourg et la Suède.

Mme de Staël rentra en France en 1815. Elle reçut de Louis XVIII une somme de deux millions comme restitution des sommes payées par son père. Elle mourut en 1817. Elle avait publié, aussitôt après la chute de l'empire, *Dix Années d'exil;* ses *Considérations sur la Révolution française* ne parurent qu'en 1818.

Mme de Staël avait épousé en 1812 un jeune officier, M. Rocca, mais sans renoncer au nom qu'elle avait illustré. Le fils né de cette union eut pour précepteur Doudan, qu'ont rendu célèbre des lettres récemment publiées.

Quelques lignes du discours préliminaire de son livre *De la littérature* font connaître le but qu'elle a poursuivi : « Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. Il existe dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer. Mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature. Il me semble que l'on n'a pas encore considéré comme les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre qui ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours. »

DES OUVRAGES D'IMAGINATION

. . . .

Il faut éviter de faire de la tragédie un drame; et pour se préserver de ce défaut, on doit chercher à se rendre compte de la différence de ces deux genres. Cette différence ne consiste pas, je le crois, uniquement dans le rang des personnages que l'on représente, mais dans la grandeur des caractères et la force des passions que l'on sait peindre.

Plusieurs tentatives ont été faites pour adapter à la scène française des beautés du génie anglais, des effets du théâtre allemand; et si l'on en excepte un très petit nombre [1], ces essais ont obtenu des succès momentanés, et nulle réputation durable. C'est que l'attendrissement dans les tragédies, comme le rire dans les comédies, n'est qu'une impression passagère. Si vous n'avez pas acquis une idée de plus par la cause même de votre impression, si la tragédie qui vous a fait pleurer ne laisse après elle ni le souvenir d'une observation morale, ni celui d'une situation nouvelle tirée du mouvement même des passions, l'émotion qu'elle excite en vous est un plaisir plus innocent que le combat des gladiateurs ; mais cette émotion n'agrandit pas davantage la pensée et le sentiment.

Il y a dans un ouvrage allemand une observation qui me paraît parfaitement juste : c'est que les belles tragédies doivent rendre l'âme plus forte après l'avoir déchirée. En effet, la véritable grandeur du caractère, dans quelque situation douloureuse qu'on la représente, inspire aux spectateurs un mouvement d'admiration qui les rend plus capables de braver l'adversité. Le principe de l'utilité se retrouve dans ce genre comme dans tous les autres. Ce qui est vraiment beau,

1. Ducis, dans quelques scènes de presque toutes ses pièces ; Chénier, dans le quatrième acte de *Charles IX* ; Arnault dans le cinquième acte des *Vénitiens*, ont introduit sur la scène française un nouveau genre d'effet très remarquable et qui appartient plus au génie des poètes du Nord qu'à celui des poètes français.

c'est ce qui rend l'homme meilleur; et, sans étudier les règles du goût, si l'on sent qu'une pièce de théâtre agit sur notre propre caractère en le perfectionnant, on est assuré qu'elle contient de véritables traits de génie. Ce ne sont pas des maximes de morale, c'est le développement des caractères et la combinaison des événements naturels qui produisent un semblable effet au théâtre; et c'est en prenant cette opinion pour guide qu'on pourrait juger quelles sont les pièces étrangères dont nous pouvons nous enrichir.

Il ne suffit pas de remuer l'âme, il faut l'éclairer; et tous les effets qui frappent seulement les yeux, les tombeaux, les supplices, les ombres, les combats, on ne peut se les permettre que s'ils servent directement à la peinture philosophique d'un grand caractère ou d'un sentiment profond. Toutes les affections des hommes pensants tendent vers un but raisonnable. Un écrivain ne mérite de gloire véritable que lorsqu'il fait servir l'émotion à quelques grandes vérités morales.

Les circonstances de la vie privée suffisent à l'effet du drame, tandis qu'il faut, en général, que les intérêts des nations soient compromis dans un événement pour qu'il puisse devenir le sujet d'une tragédie. Néanmoins, c'est bien plutôt dans la hauteur des idées et la profondeur des sentiments que dans les souvenirs et les allusions historiques, que l'on doit chercher la dignité tragique.

Vauvenargues a dit que « les grandes pensées viennent du cœur ». La tragédie met en action cette sublime vérité. La pièce de *Fénelon* est fondée sur un fait qui est entièrement du genre du drame : cependant il suffit du rôle et du souvenir de ce grand homme pour faire de cette pièce une tragédie. Le nom de M. de Malesherbes, sa noble et terrible destinée, seraient le sujet de la tragédie du monde la plus touchante. Une haute vertu, un génie vaste, voilà les dignités nouvelles qui doivent caractériser la tragédie, et plus que tout encore le sentiment du malheur, tel que nous avons appris à l'éprouver.

Il ne me paraît pas douteux que la nature morale est plus énergique dans ses impressions que nos tragiques français,

les plus admirables d'ailleurs, ne l'ont encore exprimé. Toutes les splendeurs qui dérivent des rangs suprêmes introduisent dans les sujets tragiques une sorte de respect qui ne permet pas à l'homme de lutter corps à corps avec l'homme; ce respect doit jeter quelquefois du vague dans la manière de caractériser les mouvements de l'âme. Les expressions voilées, les sentiments contenus, les convenances ménagées, supposent un genre de talent très remarquable; mais les passions ne peuvent être peintes, au milieu de toutes ces difficultés, avec l'énergie déchirante, la pénétration intime que la plus complète indépendance doit inspirer.

(*De la littérature,* ch. v.)

DES TRAGÉDIES GRECQUES

. . . .

Les Grecs n'exigeaient point comme nous le jeu des situations, le contraste des caractères; leurs tragiques ne faisaient point ressortir les beautés par l'opposition des ombres. Leur art dramatique ressemblait à leur peinture, où toutes les couleurs sont vives, où tous les objets sont placés sur le même plan, sans que les lois de la perspective y soient observées.

Les tragiques grecs, fondant la plupart de leurs pièces sur l'action continuelle de la volonté des dieux, étaient dispensés d'un certain genre de vraisemblance, qui est la gradation des événements naturels; ils produisaient de grands effets, sans les avoir amenés par des nuances progressives. L'esprit étant toujours préparé à la crainte par la religion, à l'extraordinaire par la foi, les Grecs n'étaient point astreints aux plus grandes difficultés de l'art dramatique; ils ne dessinaient point les caractères avec cette vérité philosophique exigée dans les temps modernes. Le contraste des vices et des vertus, les combats intérieurs, le mélange et l'opposition des sentiments qu'il faut prendre pour intéresser le cœur humain, étaient à peine indiqués. Il suffisait aux Grecs d'un oracle des dieux pour tout expliquer.

Oreste tue sa mère : Électre l'y encourage sans un moment d'incertitude ni de regrets ; les remords d'Oreste après la mort de Clytemnestre ne sont point préparés par les combats qu'il devait éprouver avant de la tuer : l'oracle d'Apollon avait commandé le meurtre ; alors qu'il est commis, les Euménides se saisissent du coupable. A peine aperçoit-on les sentiments de l'homme à travers ses actions ; c'est dans les chœurs que sont reléguées les réflexions, les incertitudes, les délibérations et les craintes; les héros agissent toujours par l'ordre des dieux.

Racine, en imitant les Grecs dans quelques-unes de ses pièces, explique par des raisons tirées des passions humaines les forfaits commandés par les dieux ; il place un développement moral à côté de la puissance du fatalisme : dans un pays où l'on ne croit point à la religion des païens, un tel développement est nécessaire ; mais chez les Grecs l'effet tragique était d'autant plus terrible qu'il avait pour fondement une cause surnaturelle. La foi que les Grecs avaient à de telles causes donnait nécessairement moins d'indépendance et de variété aux affections de l'âme. Il existait un dogme religieux pour décider de chaque sentiment, comme une divinité pour personnifier chaque fontaine. On ne pouvait refuser la pitié à qui se présentait avec une branche d'olivier ornée de bandelettes, ou tenait embrassé l'autel des dieux : tel est le sujet unique de la tragédie des *Suppliantes*. De semblables croyances donnent une élégance poétique à toutes les actions de la vie ; mais elles bannissent habituellement ce qu'il y a d'irrégulier, d'imprévu, d'irrésistible dans les mouvements du cœur.

(*De la littérature,* ch. II.)

DES TRAGÉDIES DE SHAKESPEARE

. . . .

Shakespeare n'a point imité les anciens ; il ne s'est point nourri, comme Racine, des tragédies grecques. Il a fait une pièce sur un sujet grec, *Troïde et Cresside,* et les mœurs d'Ho-

mère n'y sont point observées. Il est bien plus admirable dans ses tragédies sur des sujets romains. Mais l'histoire, mais les *Vies* de Plutarque, que Shakespeare paraît avoir lues avec le plus grand soin, ne sont point une étude purement littéraire ; on peut y observer l'homme presque vivant. Lorsqu'on se pénètre uniquement des modèles de l'art dramatique dans l'antiquité, lorsqu'on imite l'imitation, on a moins d'originalité ; on n'a pas ce génie qui peint d'après nature, ce génie immédiat, si je puis m'exprimer ainsi, qui caractérise particulièrement Shakespeare. Depuis les Grecs jusqu'à lui, nous voyons toutes les littératures dériver les unes des autres, en partant de la même source. Shakespeare commence une littérature nouvelle : il est empreint, sans doute, de l'esprit et de la couleur générale des poésies du Nord ; mais c'est lui qui a donné à la littérature des Anglais son impulsion, et à leur art dramatique son caractère.

Une nation devenue libre, dont les passions ont été fortement agitées par les horreurs des guerres civiles, est beaucoup plus susceptible de l'émotion excitée par Shakespeare que de celle causée par Racine. Le malheur, alors qu'il pèse longtemps sur les peuples, leur donne un caractère que la prospérité même qui succède ne peut point effacer. Shakespeare, égalé quelquefois depuis par des auteurs anglais et allemands, est l'écrivain qui a peint le premier la douleur morale au plus haut degré ; l'amertume de souffrance dont il donne l'idée pourrait presque passer pour une invention, si la nature ne s'y reconnaissait pas.

Les anciens croyaient au fatalisme qui frappe comme la foudre et renverse comme elle. Les modernes, et surtout Shakespeare, trouvent de plus profondes sources d'émotions dans la nécessité philosophique. Elle se compose du souvenir de tant de malheurs irréparables, de tant d'efforts inutiles, de tant d'espérances trompées ! Les anciens habitaient un monde trop nouveau, possédaient encore trop peu d'histoires, étaient trop avides d'avenir, pour que le malheur qu'ils peignaient fût jamais aussi déchirant que dans les pièces anglaises.

La terreur de la mort, sentiment dont les anciens, par religion ou par stoïcisme, ont rarement développé les effets, Shakespeare l'a représentée sous tous les aspects. Il fait sentir cette impression redoutable, ce frisson glacé qu'éprouve l'homme alors que, plein de vie, il apprend qu'il va périr. Dans les tragédies de Shakespeare, l'enfance et la vieillesse, le crime et la vertu, reçoivent la mort et expriment tous les mouvements naturels à cette situation. Quel attendrissement n'éprouve-t-on pas lorsqu'on entend les plaintes d'Arthur, jeune enfant dévoué à la mort par l'ordre du roi Jean, ou lorsque l'assassin Tirrel vient raconter à Richard III le paisible sommeil des enfants d'Édouard ! Quand on peint un héros prêt à perdre l'existence, le souvenir de ce qu'il a fait, la grandeur de son caractère, captivent tout l'intérêt; mais lorsqu'on représente des hommes d'une âme faible et d'une destinée sans gloire, tels que Henri VI, Richard II, le roi Lear, condamnés à périr, le grand débat de la nature entre l'existence et le néant absorbe seul l'attention des spectateurs. Shakespeare a su peindre avec génie ce mélange de mouvements physiques et de réflexions morales qu'inspire l'approche de la mort, alors que des passions enivrantes n'enlèvent pas l'homme à lui-même.

Un sentiment aussi que Shakespeare seul a su rendre théâtral, c'est la pitié, sans aucun mélange d'admiration pour celui qui souffre [1], la pitié pour un être insignifiant [2] et quelquefois même méprisable [3]. Il faut un talent infini pour transporter ce sentiment de la vie au théâtre, en lui conservant toute sa force; mais quand on y est parvenu, l'effet qu'il produit est d'une plus grande vérité que tout autre : ce n'est pas au grand homme, c'est à l'homme que l'on s'intéresse; l'on n'est point alors ému par des sentiments qui sont quelquefois de convention tragique, mais par une impression tellement rapprochée des impressions de la vie que l'illusion en est plus grande.

1. La mort de Catherine d'Aragon dans *Henri VIII.*
2. Le duc de Clarence, dans *Richard III.*
3. Lecardinal de Wolsey, dans *Henri VIII.*

Lors même que Shakespeare représente des personnages dont la destinée a été illustre, il intéresse ses spectateurs à eux par des sentiments purement naturels. Les circonstances sont grandes ; mais l'homme diffère moins des autres hommes que dans nos tragédies. Shakespeare vous fait pénétrer intimement dans la gloire qu'il vous peint ; vous passez, en l'écoutant, par toutes les nuances, par toutes les gradations qui mènent à l'héroïsme ; et votre âme arrive à cette hauteur sans être sortie d'elle-même.

(*De la littérature,* ch. XIII.)

NÉPOMUCÈNE LEMERCIER

1771-1840

Népomucène-Louis Lemercier, né à Paris le 21 avril 1771, montra de bonne heure un goût très vif pour le théâtre. Son véritable début dans la tragédie, *Agamemnon,* fut un triomphe (1797); mais le reste de sa carrière dramatique fut presque toujours malheureux, et les sifflets accueillirent plus d'une fois ses différentes pièces. Dans ses essais estimables, on peut citer la comédie historique de *Pinto, ou la Journée d'une conspiration;* celle de *Richelieu, ou la Journée des dupes; Plaute, ou la Comédie latine;* dans ses tragédies, il suffit de citer pour mémoire *le Lévite d'Éphraïm, Charlemagne, Idule et Orovèse, Clovis, Charles VI, Frédégonde et Brunehaut, Richard III et Jeanne Shore.*

Lemercier s'est essayé dans des genres variés. En 1799, il avait donné les *Quatre Métamorphoses,* agréablement versifiées, mais trop libres. Il a cherché, sans succès, des sujets ou des cadres nouveaux. *Homère, Alexandre, les Ages français,* attestent son impuissance. Il faut y joindre l'*Atlantiade,* poème scientifique où la mythologie est remplacée par des symboles empruntés aux forces ou aux phénomènes de la nature. La *Panhypocrisiade, ou le Spectacle infernal du seizième siècle* (1819), est encore plus étrange : c'est à la fois une satire et une comédie où, au milieu d'innombrables bizarreries, brillent des scènes d'une rare énergie.

Il avait encouru la défaveur de Napoléon, du jour où il avait renvoyé au consul son brevet de la Légion d'honneur. Au théâtre comme dans la vie, il eut plus d'une fois à souffrir de la mauvaise humeur du maître. De 1811 à 1814, il donna à l'Athénée des leçons qu'il a réunies sous le titre de *Cours analytique de littérature générale.* Il était entré à l'Académie française en 1810. Il mourut le 7 juin 1840. Sous la Restauration et sous le gouvernement de juillet, il avait publié ou fait représenter, mais trop tard pour le goût du public, ceux de ses ouvrages qu'il n'avait pu donner sous l'Empire.

Il indique lui-même, dans l'introduction de son *Cours de littérature,* le caractère dogmatique qu'il veut imprimer à la critique littéraire : « Le goût, dit-il, n'est que le ministre d'une raison parfaite. Si vous y regardez attentivement, vous apercevrez qu'elle lui dicte ses lois impérieuses. D'où vient que Corneille, Racine, Molière et

La Fontaine ont gardé tant de pouvoir sur les esprits? C'est que le fond de leurs ouvrages est le bon sens. Qu'est-ce qui forme en Démosthène et chez les autres fameux orateurs le corps même de leurs discours? C'est la raison forte ou invincible; leur élocution n'en est que le juste vêtement. Le devoir des écrivains est de transmettre une saine philosophie, de défendre au tribunal du sentiment les droits de la morale publique et privée, et la cause des vertus attaquées; s'ils oublient le but de leur profession, leur art n'est qu'un amusement vain et pernicieux; ils ignorent que les belles-lettres exercent par leur influence une magistrature d'opinion. »

LA CRITIQUE

... Nous goûterons une volupté plus profitable à envisager les beautés sous leurs diverses faces, qu'à nous appesantir sur les défauts qui leur sont contraires. Eh ! ne nous y trompons pas, Messieurs, notre goût se formera mieux aujourd'hui en apprenant à distinguer le beau et à l'admirer, qu'en nous exerçant à censurer sans relâche: l'envieuse impuissance de produire renouvela dans tous les âges dégénérés la pernicieuse manie de critiquer opiniâtrément. On glace tout, on anéantit la poésie par les raisonnements froids d'une métaphysique partiale et maligne. On se débat contre les talents, on flétrit les jouissances qu'ils donnent, on tue l'inspiration, on se rend incapable de la sentir. Je ne nierai pas que la décomposition attentive des poèmes ne soit utile aux progrès de l'art ; mais ne doit-elle avoir pour but que de les dissoudre après les avoir dépecés ? Ne cherche-t-elle en eux que des causes de mortalité, et non des sources de vie ? Croit-on que la finesse de l'esprit ne se manifeste pas bien mieux à démêler un sentiment délicat, une fiction adroite, un trait saillant de l'imagination, à faire ressortir une sublimité d'invention ou d'harmonie ? Le goût qui relève l'exquis est-il moins rare que celui qui ne saisit que les fautes ? Autant la sécheresse de celui-ci vous lasse et vous rebute, autant la bienveillante pénétration de celui-là vous procure de fruit et de plaisir. Ne juge-t-on de beaux édifices que l'équerre à la main, en comptant toutes les pierres qui les composent, en analysant le ciment qui les a jointes, en en découvrant pièce à pièce toute

la charpente, de façon à les démolir de fond en comble? Faisons entendre le fameux Addison à ma place : sa célébrité donnera plus de poids à son opinion qu'à la mienne, et la confiance qu'elle inspire entraînera mieux votre assentiment : « Un vrai critique, dit-il, s'arrête plutôt sur les beautés que sur les défauts; il songe à découvrir le mérite caché d'un écrivain, et à communiquer au public les choses qui méritent de l'estime. Les mots les plus choisis et les plus beaux termes d'un auteur sont ceux mêmes qui fort souvent paraissent hasardés et défectueux à un homme qui manque de goût, et ce sont presque toujours ces endroits qu'un critique fâcheux et superficiel attaque avec le plus d'aigreur.

« Cicéron observe qu'il est fort aisé de censurer, ou de relever ce qu'il appelle *verbum ardens* (traduit en français par « une expression hardie », mais qui veut dire, littéralement, « expression enflammée »), et qu'il est facile de le tourner en ridicule par une froide et maligne critique : un petit esprit est également capable de condamner une beauté, et de faire un grand bruit sur une légère faute. Quoique ce procédé excite naturellement l'indignation d'un lecteur judicieux, il ne laisse pas de faire impression sur l'esprit du public, qui ne manque jamais de croire que tout ce qui est tourné en ridicule, avec quelque esprit, est absurde. »

(*Cours de littérature,* 3e partie, ÉPOPÉE.)

SUR LE MERVEILLEUX

... Le merveilleux qui règne dans les religions figurées, et qui brille dans les livres saints autant que dans les épopées, servit à perpétuer également de siècle en siècle le culte des dieux et celui des muses : elles ne le négligèrent jamais sans voir décroître leurs honneurs, et ne le doivent pas défendre avec moins de persévérance que les prêtres n'en montrèrent toujours à conserver les riches enseignes de leurs dogmes, de qui la splendeur frappe la dévotion de la multitude éblouie, dont elle leur attire les tributs et les hommages. C'est à l'aide de ce merveilleux qu'exerçant un sacerdoce moral sur les esprits,

elles se signalent vraiment les dignes prêtresses d'Apollon ou de Minerve. Il ne faut donc pas qu'elles y renoncent, quel que soit le sujet qu'elles célèbrent, quelle que soit la nation dont elles chantent les annales, quel que soit le peuple qui les écoute : elles en trouveront les sources dans les religions de tous les pays, de tous les temps, pour peu qu'elles creusent et fouillent les origines des crédulités. Le merveilleux qu'elles y puiseront aura du moins la vraisemblance et l'autorité nécessaires, étant consacré par les opinions courantes, et fondé sur des points de fait. Le plus ingrat de tous paraîtra toujours surprenant. Car le plus stérile en fictions et en personnages fut sans doute celui qu'employèrent le Dante et Milton : il ouvrit à l'un l'immensité des cercles de l'enfer, du purgatoire et du ciel, qu'il peupla de légions animées, que la croyance d'un âge superstitieux osait à peine juger fantastiques ; il fit assister l'autre au spectacle de la création et à l'entreprise de l'esprit de ténèbres, qui, pour se venger de l'esprit de lumière, l'attaquant dans la majesté de l'homme, son ouvrage, nous dévoue à perpétuité au châtiment d'une faute commise par notre premier père, aux premiers jours du monde : ce seul merveilleux, consacré par nos Bibles, couvre la singularité de sa fable et la fait reluire de la plus haute magnificence. Le succès qu'il eut dans les épopées de ces deux grands génies, que Boileau ne connut point, réfute, aussi bien que la réputation du Tasse, les préceptes tant de fois cités qui réprouvent le merveilleux de l'Ancien et du Nouveau Testament.

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments mérités,
Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable.

Autant valait-il dire aux Vinci, aux Raphaël, aux Poussin, aux Corrège : « Brisez vos pinceaux, puisque vous n'avez plus à peindre les amours de Jupiter et de Sémélé, de Bacchus et d'Ariane, de Mars et de Vénus, objets des tableaux de Zeuxis et d'Apelle. » Cependant l'art des peintres, comparable à celui

des poètes, selon l'axiome d'Horace, a formé de gracieuses et pathétiques images de l'annonciation, de la nativité, du repos en Égypte, des douleurs de la croix, et du concert des vierges et des anges. Raphaël a coloré d'un pinceau qu'on peut nommer épique le chef des séraphins terrassant le prince des abîmes, et je ne crois pas que le Jupiter éclos du cerveau d'Homère soit plus auguste que notre Dieu éternel, personnifié par ce grand peintre, qui nous le montre assis dans le ciel sur les esprits des quatre évangélistes, figurés par l'ange et le taureau, le lion, l'aigle, animaux symboliques, groupe ailé, qui dans son vol lance des yeux enflammés de zèle et d'amour. Ce chef-d'œuvre enseigne comment le génie poétique sait voir et revêtir la nudité des choses que dépouilla de leurs ornements la triste orthodoxie des saints et des Pères de l'Église. Quant au blâme de donner un vernis d'imposture aux révélations, je répondrai que Linus, Orphée, Hésiode, eurent autant de foi dans leur polythéisme que nous en avons dans la Trinité; que leur religion paraissait aussi sacrée, aussi indubitable à l'esprit de leurs contemporains, que le christianisme à la croyance des hommes de nos temps, et qu'on ne les accusa pas de coupable impiété lorsqu'ils mêlèrent des fictions à ce qui leur semblait alors des vérités saintes. Poursuivons le parallèle, et nous avouerons que les Encelade, les Briarée, les Mimas, foudroyés et écrasés sous les monts par le roi de l'Olympe, qu'ils voulaient détrôner, ne sont d'un autre ordre que l'Astarot, le Belzébut, le Lucifer, et qu'il ne faut pas nous tromper au ridicule que l'expression satirique de Boileau jette sur cette sorte de merveilleux, lorsqu'il nous dit en le raillant :

> Et quel objet enfin à présenter aux yeux,
> Que le diable toujours hurlant contre les cieux,
> Qui de votre héros veut rabaisser la gloire,
> Et souvent avec Dieu balance la victoire !

Ces vers interdiraient aux muses les théogonies anciennes et modernes, ou, si l'on veut, toutes les Bibles de l'univers, car il n'en est pas une qui ne suppose ces mêmes luttes entre les bons et les mauvais principes. Résistons donc une fois à

Despréaux, en imitant le Tasse et Milton, et tirons le merveilleux de chaque religion sans aucun scrupule : c'est de là qu'il tient son caractère authentique et divin.

(*Cours de littérature,* 3e partie.)

LA COMÉDIE ATHÉNIENNE

... La comédie athénienne, que je nommerai *satire allégorique dialoguée,* ne peut se confondre avec les autres comédies : elle ne participe du même genre qu'en ce qu'elle présente une action risible conduite par un certain nombre d'interlocuteurs plaisants ; mais sa forme, sa tendance, ses moyens et sa fin ne sont pas les mêmes que dans les espèces suivantes. Elle ne peint point tel individu, tel vice ou tel travers particulier : elle peint une ville, un gouvernement, une magistrature, une secte, un abus général : ces êtres collectifs n'ayant pas de figure réelle, et n'existant que dans la pensée, elle les travestit en personnages pour les faire agir, marcher sous les yeux, et leur prêter un langage après leur avoir donné un masque. Leur discours diffère nécessairement de celui des hommes ordinaires, et s'accorde avec l'idée imaginaire qu'elle en crée, autant que le corps fictif dont elle les anime se conforme aux attributions des choses qu'elle offre satiriquement. Son allure, ses jeux scéniques, ses incidents, ne sont pas ceux de la nature, mais ceux de l'allégorie : on ne doit donc pas chercher le sel de ses plaisanteries dans la vérité, mais dans l'allusion. Tel rôle y prend un ton bas et commun, après s'être annoncé dans un haut rang : pourquoi s'en fâcher ? Ne regardez pas tant ce qu'il est que ce qu'il représente. Aristophane attaque ici la populace élevée aux nobles dignités ; il couvre son acteur de la pourpre, et lui dicte les propos de l'esclavage et de la grossièreté. La figure est vraie, et l'application aisée. Ce n'est pas un misérable esclave acheté que représente cet acteur sale, ivrogne, dissolu et voleur. « Mais pourquoi, direz-vous, en a-t-il l'habit et le langage ? » Écoutez son nom : c'est un homme d'État, c'est un général d'armée à qui l'auteur prête ironiquement la démarche et les discours d'un valet. Il

voulut montrer dans ce personnage l'abaissement des chefs soumis au joug de la servitude, et faire entendre que, sous de beaux noms, ils ont les mœurs de la canaille. Le rapprochement est facile, je crois ; faites-le : vous applaudirez vivement à l'atticisme d'une si mordante comédie.

La plupart de ses images cessent d'être fausses et exagérées, pour qui les envisage sous leur véritable aspect. Ces bouffonneries, si méprisables au jugement de nos docteurs et si plates à leurs yeux, se firent pourtant estimer de Platon et des esprits les plus délicats de la Grèce : ils avaient la clef de tout, et ils admiraient cet arsenal de traits satiriques, d'épigrammes vengeresses, qui ne tendaient à rien moins qu'à percer de part en part les vices des grandes institutions, et les fauteurs des désordres publics. Niera-t-on que cette espèce de comédie ait une importance supérieure à celle des nôtres? Doit-on s'étonner que les Athéniens l'aient goûtée et même trouvée exquise, lorsqu'elle parodiait hardiment l'impudence des ambitieux parvenus, les corporations envahissantes et les extravagances de la démagogie? L'égalité républicaine se maintenait par la violence de cette censure ironique, et le chef ou le corps qui échappait aux lois par sa puissance ou par son crédit, par ses clients ou par ses richesses, n'évitait pas les pointes déchirantes du ridicule qui le flétrissait, et qui livrait sa splendeur empruntée aux éclats du rire populaire. Il est incontestable qu'aucune espèce de comédie n'a pu exciter de tels transports, et que jamais la philosophie n'a pu faire un plus salutaire emploi de la dérision. S'il est vrai que l'importance d'un genre se mesure à son utilité, celui qui sert à purger l'État tout entier de sa corruption est plus recommandable que celui qui corrige les défauts privés et les travers domestiques.

(*Cours de littérature,* t. II, Introduction.)

SUR LE RIDICULE

... Je nie qu'il existe des sottises et des vices privilégiés devant l'esprit et le courage d'un bon auteur comique. C'est

une partie de son art que de faire respecter les sages institutions du temps, et de placer les objets dignes de sincères louanges en contrepoids raisonnable des choses qu'il doit satiriser. Qu'en face de l'impertinent en grade il oppose quelque loyal et galant général aussi poli que grave : le ridicule atteint le militaire brutal, et non l'uniforme qu'on honore. Qu'au dignitaire empesé, hautain, inabordable, ébloui de son propre faste, il oppose un ministre accessible, aisé dans son maintien, soutenant son titre, son rang, sans orgueil, et toujours au-dessus de ses graves fonctions : le ridicule ne frappe que le faquin, et non les prérogatives de la place. Qu'avec le cupide agioteur il fasse contraster le banquier intègre, dont la parole n'est pas moins valable que la signature, qui oppose son crédit aux défiances, sa probité aux monopoles, et dont le recours sert de refuge au malheur contre la honte des faillites que prévient sa générosité : le ridicule atteint le fripon, et non l'honnête financier. Qu'il mette à côté du docteur ignorant, fat et babillard, un médecin discret, instruit, actif, qui devance le jour au milieu des hôpitaux, où son assiduité lit les secrets de son art au visage des malades, qui ne compose pas des volumes formés de compilations, qui laisse pour seule théorie curative de bons mémoires sur les résultats de sa pratique laborieuse, et qui cherche son plus noble salaire dans les bénédictions des familles où son zèle lui acquiert de vrais amis : le ridicule ne s'adresse qu'au charlatanisme des empiriques, et n'attaque plus la médecine conservatrice des savants de nos jours. Qu'auprès du fourbe couvert d'un masque d'humanité, il mette un vrai philosophe, parlant peu de vertus et les pratiquant bien : le ridicule ne tombe que sur le nouveau genre d'imposture, et non sur la morale. Ainsi du reste.

Voilà, voilà les précautions que prit toujours le discernement de Molière en traitant le ridicule. Il railla les pédants, sans railler la science ni l'esprit. Il fit contraster la modération de Philinte avec l'emportement d'Alceste, et le public ne put confondre la vertu et la misanthropie. Le portrait plaisant de M. Jourdain représenta la manie des bourgeois

dans une pièce; mais sa femme, sa servante, sa fille et son gendre y représentèrent l'honnêteté des mœurs de la bourgeoisie. Partout de sages Aristes, en parallèle avec les fous et les bizarres, marquèrent la juste borne de la satire permise à la raison. Tels sont les exemples que le poète imitera dans ses comédies, s'il veut que l'arme utile du ridicule ne soit jamais soupçonnée d'être celle de la colère ou de la méchanceté.

. . . .

Quiconque veut faire rire par le juste choix du ridicule, doit se garder de le confondre avec le burlesque et le grotesque. Ils diffèrent entre eux autant que le plaisant et le comique : le premier ne vaut pas l'autre, et n'en est pas toujours accompagné, tandis que le comique entraîne toujours le plaisant. La preuve s'applique aisément aux deux préceptes, et se tire à la fois des œuvres de Regnard et de Molière. L'un ne rend un personnage risible qu'en l'affublant de toutes les bizarreries ensemble ; l'autre ne lui donne qu'une seule manie, dont l'extravagance éclate d'autant mieux qu'il le montre raisonnable en tous les autres points. Arnolphe est jaloux par passion et par système, mais du reste homme honnête et libéral, qui ne rencontre pas le fils d'un ancien ami sans l'aider de ses services et lui ouvrir sa bourse généreusement. Argant a le travers de se croire malade et de se traiter des infirmités qu'il n'a pas ; mais c'est un chef de famille estimable, avisé, et trop surveillant pour être la dupe des chansons de l'amant de sa fille. Au contraire, dans les pièces de Regnard, le jaloux Albert des *Folies amoureuses*, le Géronte moribond du *Légataire universel*, rassemblent en eux mille singularités incohérentes, d'où résultent de continuelles disparates. Leurs figures outrées dégénèrent en grotesque, et leur langage est plaisant, mais non comique, parce que ni leur situation ni leurs caractères ne sont vrais. C'est un jeu naturellement comique que d'engager un malade imaginaire à contrefaire le mort pour éprouver les divers sentiments de sa famille, et c'est présenter vivement son travers d'esprit que de lui faire demander s'il n'y a pas

de danger à cela pour sa vie ; mais c'est une burlesque invention que de déguiser un Crispin en insolente nièce d'un oncle mourant, dont elle se dit l'héritière, afin de le dégoûter de ses collatéraux : cette idée est très folle, et non comiquement vraisemblable.

(*Cours de littérature,* 2e partie.)

SUR LA JEANNE D'ARC DE VOLTAIRE

L'infatigable adversaire des stupidités barbares, loin de profaner une vaillante libératrice, eût dû verser son fiel le plus caustique sur les Anglais, qui achetèrent cette victime, ses juges et ses bourreaux. Car, si l'orgueil joint à l'ignorance les convainquit que ses victoires sur eux tenaient du sortilège, leur superstition fut monstrueuse ; s'ils feignirent de la croire sorcière pour la brûler vive, leur lâche vengeance est plus monstrueuse encore. Comment, à la seule idée de ce procès féroce, a-t-il entrepris de s'égayer si longtemps des brigandages que dirigeaient les Chandos et les Talbot? Que ne s'est-il souvenu des beaux vers de Malherbe, dont la noble lyre s'accorda si bien aux sentiments de nos pères sur Jeanne d'Arc?

L'ennemi, tous droits violant,
Belle amazone, en te brûlant
Témoigna son âme perfide :
Mais le destin n'eut point de tort ;
Celle qui vivait comme Alcide
Devait mourir comme il est mort.

Voltaire ne laissa-t-il pas apercevoir, en s'écartant de cette leçon, que son esprit si étendu était plus élevé que son âme? La philosophie le devait avertir que non seulement il outrageait sa patrie, mais qu'il trahissait son art, puisque la raillerie tombe à faux quand son objet est respectable et sacré; elle l'eût convaincu que ce n'est point une imposture, mais une nécessité patriotique, d'exalter les croyances et jusqu'aux préjugés du temps, pour sauver le peuple d'un joug ennemi : elle eût peint à sa pitié la brutale ivresse des soldats

et leur pillage, semant l'effroi, l'injure, le feu, la mort, sous le chaume des agriculteurs, et l'indigente fille du village de Domremi, poussée, comme par le Ciel, à chercher dans les camps la sûreté que l'étranger ravit aux paisibles cabanes. Le commun péril la met hors d'elle-même ; son transport naturel est son guide, sa mission est son désespoir, son courage est son miracle : elle crie aux armes en inspirée ; « Dieu, le roi, la patrie, » volent de bouche en bouche à sa voix qui communique l'enthousiasme ; l'espoir gagne l'armée. Le bruit monte jusqu'au prince : on la croit, ou l'on feint de la croire, pour rattacher les rangs et les drapeaux à quelque dernier prestige : l'illusion est suivie jusqu'aux murs de Reims ; et la valeur française la réalise, en achevant de délivrer notre sol natal. Certes un si beau fait, qui ne put avoir d'autres circonstances, est réellement merveilleux, mais non faussement miraculeux, et ne devait pas essuyer les sarcasmes d'un écrivain national.

(*Cours de littérature,* 3e partie, Introduction.)

VILLEMAIN (Abel-François)

1790-1867

A la suite de brillantes études, Villemain débuta dans la littérature, en 1812, par un *Éloge de Montaigne* que couronna l'Académie française. Son *Discours sur la critique,* qui date de 1814, et son *Éloge de Montesquieu,* publié en 1816, le mirent complètement en lumière. Appelé à la Sorbonne, il y professa pendant dix ans un *Cours de littérature française,* dont le succès fut considérable. Élu député en 1830, il fut deux fois ministre sous Louis-Philippe; mais la politique n'était point sa vocation véritable. Il était entré en 1821 à l'Académie française, dont il fut nommé dans la suite secrétaire perpétuel : c'est en cette qualité qu'il publia ses remarquables *Rapports annuels* sur les concours ouverts par l'illustre compagnie.

Lorsqu'on veut juger Villemain comme critique littéraire, on peut citer l'appréciation qu'Augustin Thierry a portée sur son *Tableau de la littérature au moyen âge,* et surtout sur celui de *la Littérature au dix-huitième siècle*, bien supérieur au premier par la pénétration et la solidité des connaissances : « Là, dit-il, je trouvais dans sa plus haute perfection l'alliance de la critique et de l'histoire, la peinture des mœurs avec l'appréciation des idées, le caractère des hommes et le caractère de leurs œuvres, l'influence réciproque du siècle et de l'écrivain. Cette double vue, reproduite sous une multitude de formes,... élève l'histoire littéraire à toute la dignité de l'histoire sociale, et en fait comme une science nouvelle dont Villemain est le créateur. »

Complétons ce jugement par celui de M. de Sacy : « Son expression est grave, brillante, légère, éloquente, selon le génie des divers membres de cette glorieuse tribu d'écrivains qu'il passe en revue. L'histoire, la biographie, les détails des mœurs, vivifièrent sa critique... Cet enchaînement de tableaux historiques, d'anecdotes racontées avec l'esprit le plus brillant, de réflexions morales et d'analyses judicieuses et profondes, qui se mêlent sans confusion, conduit le lecteur jusqu'au bout du livre, sans qu'il ait un moment l'envie de s'arrêter. »

Ainsi donc Villemain a donné l'impulsion au grand mouvement de la critique littéraire dans notre siècle, en la renouvelant par l'histoire, en la considérant même comme une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale. Cette conception, rehaussée par une langue souple, variée, éloquente, a mis Villemain au premier rang parmi les maîtres de la critique au xixe siècle.

LE SIÈCLE DE LOUIS XIV

Au XVIIe siècle, le génie de la France était mûr pour enfanter de grandes choses; et toutes les forces du courage, de l'intelligence et du talent semblaient, par un mystérieux accord, éclater à la fois. Mais cette activité féconde de la nature fut réglée, pour ainsi dire, par la fortune et les regards d'un seul homme. L'ordre et la majesté se montrèrent en même temps que la vigueur et la richesse, et le souverain parut avoir créé toutes les grandeurs qu'il mettait à leur place. Qu'elles sont brillantes, en effet, les vingt premières années du gouvernement de Louis XIV! Un roi plein d'ardeur et d'espérance saisit lui-même ce sceptre qui depuis Henri le Grand n'avait été soutenu que par des favoris et des ministres. Son âme, que l'on croyait subjuguée par la mollesse et les plaisirs, se déploie, s'affermit et s'éclaire à mesure qu'il a besoin de régner. Il se montre vaillant, laborieux, ami de la justice et de la gloire; et lorsque l'ambition l'entraîne à la guerre, ses armes heureuses et rapides paraissent justes à la France éblouie. La pompe des fêtes se mêle aux travaux de la guerre, les jeux du carrousel aux assauts de Valenciennes et de Lille. Cette altière noblesse, qui fournissait des chefs aux factions, et que Richelieu ne savait dompter que par les échafauds, est séduite par les paroles de Louis, et récompensée par les périls qu'il lui accorde à ses côtés. La Flandre est conquise; l'Océan et la Méditerranée sont réunis; de vastes ports sont creusés; une enceinte de forteresses environne la France; les colonnades du Louvre s'élèvent; les jardins de Versailles se dessinent; l'industrie des Pays-Bas et de la Hollande se voit surpassée par les ateliers de la France; une émulation de travail, d'éclat, de grandeur, est partout répandue; un langage sublime et nouveau célèbre toutes ces merveilles et les agrandit pour l'avenir. Les épîtres de Boileau sont datées des conquêtes de Louis XIV; Racine porte sur la scène les faiblesses et l'élégance de la cour; Molière doit à la puissance du trône la liberté de son génie; La Fontaine lui-

même s'aperçoit des grandes actions du jeune roi et devient flatteur pour le louer.

Mais un ordre social où tout semblait animé par un homme et fait pour sa gloire, pouvait-il assez inspirer l'éloquence, cette altière élève des révolutions et de la liberté ? C'est là que nous apparaît le trait distinctif du siècle de Louis XIV, l'esprit religieux : non ce faux zèle, cette pieuse imposture dont Molière vengeait la société, mais un esprit grave et sincère, nourri par la méditation et l'étude, illustré souvent par de touchants sacrifices [1], puissant même au milieu des faiblesses et des vices et porté dans quelques âmes jusqu'à la vertu la plus sublime. La magistrature avait perdu la grande autorité qu'elle eut dans le XVIe siècle : réduite au soin de la justice, elle n'opposait plus de résistance, ni même de plainte ; elle était encore un exemple de probité antique; elle n'était plus la sauvegarde des libertés que ses pères avaient défendues ; Lamoignon avait le profond savoir et la vertu, mais non le patriotisme de L'Hôpital et d'un Molé. C'était donc à la religion qu'il appartenait de faire entendre son langage; et elle devenait le plus magnifique ornement de ce règne, dont elle était la seule barrière [2]. Toutes les grandeurs du siècle se pressaient humblement autour d'elle. Respectée dans les cœurs, avant même d'être victorieuse par les paroles, elle avait ses racines dans les mœurs publiques. Louis XIV, la première fois qu'il entendit Bossuet, jeune encore, fit écrire au père de l'éloquent apôtre pour le féliciter d'avoir un tel fils; il avait compris que l'orateur de son siècle était né [3]. Cette voix devint la consécration la plus imposante de toutes les grandes solennités de la mort; elle s'anima dans ses superbes mépris pour le monde, par le spectacle même d'une cour éclatante et voluptueuse. Dans le palais de Versailles, au milieu des fêtes triomphales de Louis XIV, ces accents de

1. Il y a là, peut-être, une allusion à Mlle DE LA VALLIÈRE, qui chercha à oublier au fond du cloître l'amour de Louis XIV.

2. Cette assertion est vraie pour BOURDALOUE, dont la hardiesse faisait parfois trembler les courtisans à qui il reprochait leurs vices.

3. N'oublions pas que BOSSUET fut le théoricien de la monarchie de droit divin.

la muse hébraïque[1], ces graves enseignements de la religion retentissaient avec plus de terreur; et lorsqu'une reine malheureuse, une princesse parée de jeunesse et de beauté, un héros longtemps vainqueur, un ministre vieilli dans l'égoïsme du pouvoir[2], avaient cessé de vivre, ce mélange de splendeur et de néant, cette magnificence si triste, cette pompe si vaine, consternaient les âmes avant même que l'orateur eût parlé.

Mais si le règne de Louis XIV favorisait particulièrement ce genre d'éloquence, son goût juste et noble, son amour naturel du grand et du beau ne devaient pas exercer moins d'influence sur toutes les formes que prit alors le génie littéraire. Ce génie devint grave, élégant et poli. Tout, dans les inventions de l'art, fut modelé sur les exemples de point d'honneur chevaleresque, de dignité sévère, de bienséance pompeuse, qui brillaient autour du souverain; et dans les sujets empruntés à l'histoire, la vérité des peintures souffrit souvent de cette préoccupation involontaire de l'écrivain et du poète. Racine, élève des Grecs, réfléchit dans l'éclat de ses vers l'élégance de son siècle, encore plus que la simplicité du théâtre d'Athènes. Fénelon se souvint des triomphes du jeune roi, en retraçant la gloire et les fautes de Sésostris. Aussi rien ne fut plus original, plus sincère, que cette littérature imitée et quelquefois transcrite de l'antiquité. La liberté du pinceau se trouva jusque dans les copies qui semblaient les plus fidèles ; et La Fontaine fut le plus original des poètes en croyant imiter Phèdre.

C'est le second caractère qui nous frappe dans le XVIIe siècle ; l'imitation y fut indépendante et créatrice. Les grands écrivains du siècle de Louis XIV avaient reçu du siècle précédent l'exemple d'étudier l'antiquité ; mais l'enthousiasme du goût remplaça pour eux l'idolâtrie de l'érudition. Élevés au milieu d'une civilisation qui s'épurait et s'ennoblissait chaque

1. L'éloquence de Bossuet est, en effet, pleine d'images empruntées à la Bible, dont il s'était nourri dès sa jeunesse.

2. Allusion aux oraisons funèbres de la reine d'Angleterre, de la duchesse d'Orléans, de Condé, de Le Tellier.

jour, ils ne se réfugiaient plus tout entiers dans les souvenirs et dans l'idiome des Romains, comme avaient fait autrefois quelques hommes supérieurs lassés de la barbarie de leurs contemporains ; ils étaient, au contraire, tous modernes par la pensée, tous animés des opinions, des idées de leur temps ; seulement leur imagination s'était enrichie des couleurs d'une autre époque, d'une civilisation, d'un culte, d'une vie différente des temps modernes. Ils rapportaient de ce commerce avec les Hébreux, les Grecs, les Romains, quelque chose d'étrange[1], une grâce libre et fière qui se mêlait à l'originalité native de l'esprit français. Les diverses couleurs des différents âges de l'antiquité dominaient en eux, suivant l'inclination particulière du génie de chacun.

Racine et Fénelon respiraient l'élégante pureté, la douce mélodie des plus beaux temps d'Athènes ; ils choisissaient même parmi les Grecs ; ils avaient le goût et l'âme de Virgile. Bossuet, d'un génie plus vaste et plus hardi, confondait la mâle simplicité d'Homère, la sublime ardeur des prophètes hébreux, et l'imagination véhémente de ces orateurs chrétiens du IVe siècle dont la voix avait retenti au milieu de la chute des empires et dans le tumulte des sociétés mourantes. Massillon[2] était inspiré par l'élégance et la majesté de la diction romaine dans le siècle d'Auguste. Fléchier[3] imitait l'art savant des rhéteurs antiques. La Bruyère empruntait quelque chose à l'esprit de Sénèque[4]. Mme de Sévigné étudiait Tacite[5] ; et cette main délicate et légère qui savait

1. De surprenant.

2. MASSILLON (1663-1742), de l'Oratoire, se fit remarquer par ses sermons devant la cour. En 1715, il prononça l'*Oraison funèbre de Louis XIV*, et en 1718 prêcha devant le jeune roi le *Petit Carême*. Sa phrase est abondante, harmonieuse, mais il abuse de l'antithèse et en général de toutes les figures de rhétorique.

3. FLÉCHIER (1632-1710), membre de la congrégation des Pères de la Doctrine chrétienne, orateur précieux et de mauvais goût, est surtout connu par son *Oraison funèbre de Turenne* et par ses *Mémoires sur les Grands Jours d'Auvergne*.

4. SÉNÈQUE (3-65 de notre ère), philosophe latin, partisan de la doctrine stoïcienne.

5. Mme DE SÉVIGNÉ avait appris le latin sous la direction de MÉNAGE, érudit du XVIIe siècle.

décrire avec des expressions si vives et si durables les scandales passagers de la cour, saisissait les crayons de l'éloquence et de l'histoire pour honorer la vertu de Turenne. Quelquefois une idée perdue dans l'antiquité devenait le fondement d'un monument immortel. Bossuet avait entrevu dans saint Augustin et dans Paul Orose [1] le plan, la suite, la vaste ordonnance de son *Histoire universelle;* et, maître d'une grande idée indiquée par un siècle barbare, il la déployait à tous les yeux avec la majesté d'une éloquence pure et sublime. Mêlant ainsi les lueurs hardies d'une civilisation irrégulière et la pompe d'une société polie, il était à la fois Démosthène [2], Chrysostome [3], Tertullien [4], ou plutôt il était lui-même; et des sources fécondes où puisait son génie, rassemblant les eaux du ciel et les torrents de la montagne, il faisait jaillir un fleuve qui ne portait que son nom.

Vive expression des temps modernes, et reproduction originale de l'antiquité dans les âges divers, voilà donc les deux caractères distinctifs et dominants que nous présente le génie du XVIIe siècle.

(*Discours et Mélanges littéraires* [5].)

COMMENT VOLTAIRE A IMITÉ SOPHOCLE

Avouons-le, cette supériorité d'une œuvre d'imitation [6] sur l'œuvre originale, ce perfectionnement d'une pensée antique par des combinaisons modernes, nous paraît en soi chose impossible. Dites, si vous voulez, que cette seconde façon, travaillée par une main habile, est plus rapprochée de vos idées,

1. Historien chrétien du IVe siècle.

2. DÉMOSTHÈNE (né en 385 avant notre ère), le plus illustre des orateurs grecs, prononça contre PHILIPPE, roi de Macédoine, qui voulait asservir Athènes, ses patriotiques *Philippiques* et ses *Olynthiennes*.

3. CHRYSOSTOME (348-407 de notre ère), l'un des Pères de l'Église chrétienne, célèbre par son éloquence pleine de mélodie et d'imagination.

4. TERTULLIEN (IIe siècle de notre ère), devenu chrétien, bien qu'il se soit laissé séduire par l'hérésie des montanistes, fut un des champions les plus vigoureux de l'Église.

5. 1 vol. in-12. Paris, librairie académique Didier; Perrin et Cie, éditeurs.

6. Il s'agit ici de l'*Œdipe* de VOLTAIRE, tragédie imitée de SOPHOCLE, et qui parut en 1718.

de vos mœurs, vous plaît davantage; mais n'affirmez pas qu'elle vaut mieux : il y a chance, au contraire, pour que ce mélange d'esprits opposés, ce double travail sur un même fond, ait produit quelque chose de moins parfait et de moins pur.

Prenons pour exemple le plus admirable, le plus inspiré des imitateurs du génie grec, Racine. Est-ce dans ses tragédies grecques françaises qu'il faut chercher son chef-d'œuvre? Ce qu'il change, ce qu'il mêle, ce qu'il ajoute à ses modèles, dans *Phèdre* ou dans *Iphigénie,* est-ce un progrès ou un expédient de l'art? Quelques-uns des artifices dont s'est servi Racine pour rapprocher de nos mœurs ces fabuleux sujets ne les altèrent-ils pas, n'en affaiblissent-ils pas le pathétique et la vérité relative? Pour l'effet tragique, la délivrance et l'heureux mariage d'Iphigénie, annoncés par Racine, valent-ils la simplicité terrible de la légende grecque? Pour la vérité des personnages, la fière résignation de la jeune princesse de Racine vaut-elle les plaintes touchantes, la douleur naïve et l'effroi de jeune fille dépeints par Euripide? Enfin, ces gardes, cette cour, ce majestueux accueil que reçoit Clytemnestre, cela vaut-il, pour le spectacle et l'intérêt, le char où Clytemnestre arrive avec sa fille près d'elle, le petit Oreste endormi sur ses genoux, et descend au milieu d'un chœur de femmes grecques, qui seules pouvaient la recevoir et l'approcher? Et dans *Phèdre,* la conversation de Théramène et d'Hippolyte, est-ce un début comparable à cette entrée du jeune héros grec, libre, pur, farouche, une couronne de fleurs sur la tête, animant ses compagnons aux rudes plaisirs de la chasse, et dévouant son cœur à la chaste Diane dans un hymne d'une ravissante douceur? Qu'est-ce que la flamme d'Aricie, semblable à tant d'autres, au prix de cet amour idéal et de la scène sublime où la déesse, se révélant, console par une vision céleste l'agonie douloureuse d'Hippolyte?

Tout cela soit dit avec adoration du génie de Racine; mais la vraie grandeur de son art se montre surtout dans les piè-

1. Les mœurs grecques séparaient la femme de l'homme, dans la vie privée, et la reléguaient dans le *gynécée,* appartement exclusivement réservé aux femmes.

ces qu'il a tirées de l'histoire, où elles attendaient la vie poétique. Quand la statue était faite et animée par le ciseau grec, la défaire et la recomposer, c'était en altérer la grâce primitive; il eût mieux valu, peut-être, en faire une simple et fidèle copie, sans autre nouveauté que l'expression; mais le goût du siècle voulait se retrouver dans ces remaniements de l'imagination antique.

Admirons Racine de ce qu'il a fait ou suppléé; mais ne prenons pas ces changements pour des progrès, dans le point de vue éternel de l'art. Le goût du XVIII[e] siècle imposait à Voltaire, dans une œuvre semblable, un esprit plus moderne encore. Le respect de l'antiquité classique s'était fort affaibli, et certaines conventions de théâtre avaient pris plus de force. Aussi quand le bon M. Dacier, qui vivait encore, apprenant que le jeune poète s'occupait d'*Œdipe,* lui conseilla de ne rien oublier de Sophocle et de traduire les beaux chœurs de la tragédie grecque, Voltaire se prit à rire...

Voltaire se mit donc à l'œuvre pour accommoder Sophocle au goût du temps : il substitua le personnage épisodique de Philoctète à Créon, l'adversaire naturel d'Œdipe; il remplaça Tirésias par un grand prêtre; il ne donna pas d'enfants à Œdipe; il suspendit avec un art plus apparent la révélation de sa destinée[1]; il adoucit son désespoir; il ne le montra pas aux spectateurs les yeux crevés et sanglants; il répandit sur le tout un vernis d'élégance et de philosophie.

Mais où était ce grand spectacle qui ouvre les tragédies grecques, ces enfants, ces vieillards, ces prêtres avec des bandelettes et des rameaux, priant aux autels des dieux, près du palais d'Œdipe, et espérant dans ce roi qui les accueille et les console? Quelle exposition que cet hymne de reconnaissance qu'ils lui adressent, dans l'excès même de leurs maux! quel contraste entre cette invocation de son secours et la fatalité dont il sera bientôt frappé! quel intérêt croissant dans l'arrivée soudaine de Créon, revenant de Delphes, la cou-

1. L'intérêt de la tragédie de Sophocle intitulée *Œdipe Roi* est tout entier, en effet, dans la révélation de la destinée d'Œdipe, qui apprend par degrés, sans y vouloir croire, qu'il est le meurtrier de son père et l'époux de sa mère.

ronne de lauriers sur la tête[1] ! quelle gravité religieuse, quelle émotion populaire dans les chants du chœur qui suivent le récit de Créon! Il faut l'avouer, l'entrevue du voyageur Philoctète avec un Thébain, son ami, le récit fait à Philoctète de tout ce qui s'est passé dans Thèbes depuis son premier séjour dans cette ville, remplacent bien faiblement ces sublimes beautés. Dans la seconde scène, il est vrai, Voltaire a conservé quelques traces du chœur; mais au lieu de longues et touchantes prières, il met dans sa bouche une sorte de désespoir et de défi tout à fait étranger au génie antique.

Frappez, dieux tout-puissants, vos victimes sont prêtes :
O monts ! écrasez-nous ; cieux, tombez sur nos têtes ! etc.

Puis Œdipe tient une assemblée du peuple comme dans Sophocle ; seulement, ce qui aurait bien étonné les Grecs, il a près de lui, dans cette assemblée, la reine Jocaste[2], qui prend la parole devant le peuple, Jocaste, pour laquelle Philoctète nous a fait connaître ses feux dans la première scène. Certes, sans parler même de la couleur locale, Sophocle avait fait preuve d'un art plus délicat en ne montrant Jocaste que plus tard et fort peu de temps sur la scène.

Dans la tragédie grecque, dès que l'affreux mystère est soupçonné d'Œdipe, Jocaste disparaît ; et, de scène en scène, on apprend sa solitude désespérée, ses gémissements, sa mort; mais on ne la voit plus. Le poète, qui ne craint pas d'étaler sur la scène le spectacle de la souffrance physique, a cru cette horreur morale trop forte, et l'a soustraite aux yeux. Dans la tragédie française, au contraire, Jocaste est partout : elle parle au peuple, elle s'entretient avec une confidente, elle écoute une redite d'amour du prince Philoctète, elle lui donne rendez-vous pour une seconde explication et,

1. Créon, dans la pièce grecque, vient annoncer à Œdipe que Thèbes sera délivrée de la peste quand l'homme impur et criminel qui la souille sera sorti de son territoire.

2. Rappelons ici que dans l'*Odyssée*, lorsque Pénélope paraît au milieu des prétendants et leur adresse la parole, son fils Télémaque l'invite à retourner dans le gynécée, en lui rappelant que c'est aux hommes seuls qu'il convient de prendre la parole en public.

quand il est accusé, elle le défend avec ce vif intérêt que laisse un ancien amour. Quand le grand prêtre a désigné Œdipe[1], elle assiste en tiers à l'entretien de Philoctète et d'Œdipe ; enfin, après les scènes de confidence entre les deux époux, si bien imitées de Sophocle, elle reparaît encore sur la scène ; elle parle de son fils :

> Ne plaignez que mon fils, puisqu'il respire encore.

Elle y prononce, en se donnant la mort, les derniers mots du drame :

> Au milieu des horreurs dont le destin m'opprime,
> J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime.

pensée dans le goût de Lucain, bien éloignée de la simplicité du génie grec. Certes, Messieurs, il n'y a pas besoin du progrès moral qu'ont amené les siècles, pour sentir combien, dans la vue la plus élevée de l'art, cet emploi répété d'un tel personnage est inférieur à la sévère discrétion de Sophocle ; je le dirai même, cette faute n'est échappée au génie de Voltaire que parce que le sujet du drame n'était pas sérieux pour lui, et qu'il ne pouvait entrer dans la primitive et religieuse inspiration de Sophocle ; mais alors même, la bienséance moderne aurait dû l'avertir, s'il avait cherché autre chose qu'un texte à de beaux vers.

Nous voilà, sans le vouloir, Messieurs, bien loin du critique célèbre[2] qui jugeait que Voltaire avait perfectionné les détails de Sophocle, avait ménagé des « nuances délicates », avait observé « des convenances relatives à la personne et à la situation, et bien plus sensibles et plus fréquentes chez les modernes que chez les anciens ».

Non, Messieurs, l'art, comme le génie, est du côté de Sophocle. Il faut en donner quelques preuves. Dans la scène si dramatique où les deux époux s'interrogent sur le passé, La Harpe admire les ornements ajoutés par Voltaire à la

1. Comme étant le meurtrier qui souille le sol thébain.
2. La Harpe.

réponse de Jocaste ; Œdipe, déjà troublé de quelques indices, s'écrie :

Dépeignez-moi du moins ce prince malheureux[1].

JOCASTE.

Puisque vous rappelez un souvenir fâcheux,
Malgré le froid des ans, dans sa mâle vieillesse
Ses yeux brillaient encor du feu de la jeunesse.
Son front cicatrisé, sous ses cheveux blanchis,
Imprimait le respect aux mortels interdits ;
Et si j'ose, seigneur, dire ce que je pense,
Laïus eut avec vous assez de ressemblance ;
Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
Ainsi que les vertus, les traits de mon époux.

Voilà, sans doute, des vers élégants et polis ; mais, bon Dieu! que font ces douceurs conjugales, ces madrigaux domestiques, dans un sujet terrible ? Comment Œdipe, lorsqu'il a déjà marqué son affreux doute, peut-il les entendre, et Jocaste les dire ? Le poète et le critique ne devaient-ils pas sentir qu'il n'y avait place là que pour le mot nécessaire, pour le mot le plus expressif et le plus court entre ces deux âmes haletantes d'inquiétude, et que tout ornement de langage, toute politesse de cour est un contresens insupportable ? O combien Sophocle a plus d'art dans sa simplicité ! Le voici mot à mot, dans la traduction improvisée de Racine.

Œdipe, troublé des premiers mots qui rappellent le lieu où périt Laïus, s'écrie :

O Jupiter ! que veux-tu donc faire de moi ?

JOCASTE.

Mais toi, quelle est donc ta pensée, Œdipe ?

ŒDIPE.

Ne m'interroge pas encore. Mais Laïus, quelle taille avait-il ? Parle ; quel âge avait-il ?

1. Œdipe désigne ici son propre père Laïus, premier époux de Jocaste, qu'il a tué jadis sans le connaître.

JOCASTE.

Il était grand. Sa tête commençait à blanchir ; ses traits d'ailleurs n'étaient pas fort différents des tiens.

ŒDIPE.

Hélas ! malheureux ! il semble que, sans le savoir, je me suis précipité sous la malédiction terrible.

JOCASTE.

Que dis-tu ? J'hésite à te regarder, ô roi !

ŒDIPE.

Je tremble que le devin n'ait été clairvoyant. J'en serai plus sûr, si tu ajoutes un mot.

Ailleurs, La Harpe trouve une vraie grandeur, un caractère héroïque dans le témoignage que Philoctète rend à l'amitié. Sans doute ce sont de belles sentences et des vers brillants :

Qu'eussé-je été sans lui, rien que le fils d'un roi,
Rien qu'un prince vulgaire ; et je serais peut-être
Esclave de mes sens, dont il m'a rendu maître.

Rien que le fils d'un roi dut être fort applaudi[1]. Mais où est la vérité antique dans ce souvenir d'Alcide transformé en un guide austère, par qui

l'âme éclairée
Contre les passions se sentit assurée

La fable a sa couleur, qui est sa vérité ; on peut la rejeter comme surannée ; mais l'altérer ainsi n'était pas un progrès de l'art ; et que tout cela est loin du pathétique et de la poésie de Sophocle !

(*La Littérature au dix-huitième siècle,* quatrième leçon[2].)

1. Ces hardiesses politiques plaisaient fort aux esprits frondeurs du XVIIIe siècle. Aussi les rencontre-t-on souvent dans le théâtre de VOLTAIRE. Nous lisons dans *Mérope* :

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux...

2. 4 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier ; Perrin et Cie, éditeurs.

LES APPARITIONS AU THÉATRE

Voltaire, en artiste infatigable, voulut tenter une autre voie[1]. Je suis persuadé qu'il songeait aux spectres du théâtre anglais en essayant le terrible sujet d'*Éryphile,* le même que celui d'*Oreste* et celui d'*Hamlet;* mais l'imitation est déguisée, lointaine. Évidemment, le poète français, s'il prenait à l'*Hamlet* de Shakespeare quelques impressions de terreur mélancolique, croyait avoir besoin de les relever, de les ennoblir par le merveilleux mythologique et la pompe des traditions grecques. A ce prix il osait se passer d'amour, en demandant grâce pour cette innovation dans un ingénieux prologue.

Éryphile a été abandonné par l'auteur lui-même. Il a traité cette œuvre comme un monument mal bâti, dont les ornements et les matériaux seraient enlevés pour servir à une construction nouvelle. Mais soit *Éryphile,* soit *Sémiramis,* il est curieux de voir comment le poète classique est tombé dans une faute que Shakespeare n'avait pas faite.

Vous avez en souvenir (car cela ne s'oublie pas) l'exposition de la tragédie d'*Hamlet,* cette heure de minuit, cette plage déserte, ces sentinelles qui causent et se font peur du revenant, qui apparaît enfin ; puis, à cette vue, la prière, la conjuration d'Hamlet effaré :

> Anges, et ministres de grâce, défendez-nous. Que tu sois un esprit de salut ou quelque démon damné ; que tu apportes avec toi un souffle du ciel ou une vapeur d'enfer; que ton vouloir soit malfaisant ou charitable, tu viens sous un si étrange aspect que je veux te parler. Je t'appelle par ton nom, Hamlet, mon roi, mon père, roi de Danemark. Ah ! réponds-moi : ne laisse pas mon âme se briser dans l'ignorance : dis-moi pourquoi tes os, ensevelis en terre sainte, ont forcé le cercueil... Que signifie cela, que toi, cadavre, revêtu d'une armure, tu viennes revoir les pâles lueurs de la lune et, rendant la nuit plus hideuse, secouer si horriblement nos esprits, à nous pauvres fous, par des pensées au delà des forces de notre âme ? Parle ; qu'y a-t-il ? pourquoi ? que devons-nous faire ?

1. Que celle dans laquelle il s'était engagé en composant la tragédie de *Brutus.*

Alors, loin des regards, sur la cime nue du rocher, entre le ciel et la mer, commence cette révélation formidable du père au fils.

Je suis l'esprit de ton père, condamné pour un temps à errer la nuit, et confiné pendant le jour dans les feux expiatoires, jusqu'à ce que les crimes et les souillures de ma vie soient consumés.

Je ne sais, mais ce langage chrétien donne à toute la vision une vérité terrible. Hamlet apprend le crime secret de sa mère; mais la mission qu'il reçoit n'est pas impitoyable comme celle d'Oreste.

Quoi que tu fasses pour venger cette action, *lui dit l'ombre*, ne souille pas ton âme ; ne permets pas à ton esprit de rien projeter contre ta mère : abandonne-la au Ciel et à ses remords.

Certes, Messieurs, quand cela fut joué devant les spectateurs pieux et crédules du XVIe siècle, l'illusion de la terreur dut être portée bien loin ; et nos imaginations sceptiques même doivent en sentir la force. Qu'a fait Voltaire de cette apparition merveilleuse aidée par la terreur de la nuit et de la solitude ? Une scène à grand spectacle : Éryphile, dès longtemps coupable du meurtre de son époux, conduit en pompe à l'autel son fils Alcméon, qu'elle ne connaît pas, et qu'elle veut épouser. Tout à coup l'ombre d'Amphiaraüs apparaît devant le peuple, à la porte du temple :

L'OMBRE.

Arrête, malheureux !

ÉRYPHILE.

Amphiaraüs lui-même ! Où suis-je ?

ALCMÉON.

Ombre fatale,
Quel dieu te fait sortir de la nuit infernale ?
Quel est ce sang qui coule, et quel es-tu ?...

L'OMBRE.

Ton roi ;
Si tu prétends régner, arrête, obéis-moi.

ALCMÉON.

Eh bien ! mon bras est prêt ; parle : que faut-il faire ?

L'OMBRE.

Me venger sur ma tombe.

ALCMÉON.

Et de qui ?

L'OMBRE.

De ta mère.

ALCMÉON.

Ma mère !... Que dis-tu ? Quel oracle confus...
Mais l'enfer le dérobe à mes yeux éperdus.

O Voltaire ! brillant génie, prodigieux esprit, quelle leçon de goût n'auriez-vous pas dû recevoir ici de l'inculte Shakespeare ?

Est-il rien de plus froidement invraisemblable que ce merveilleux devant tout un peuple et en plein midi ? Est-il rien de plus faible que les paroles d'Alcméon ? Où est la terreur, la solitude, l'égarement d'Hamlet ?

Cependant Voltaire, dans *Sémiramis*, a fait de nouveau reparaître cette ombre en grande compagnie, et encouru les plaisanteries de Lessing.

Loin d'accuser Voltaire d'avoir pillé le théâtre anglais, avouons qu'il en a parfois méconnu les richesses. Il n'y voyait qu'une idée à prendre, une étincelle à faire jaillir du caillou brut. Un art plus hardi et plus neuf en aurait tiré davantage.

(*La Littérature au dix-huitième siècle,* neuvième leçon[1].)

BUFFON

La peinture vraie ou conjecturale des mœurs des animaux, la description des lieux qu'ils habitent, et, en contraste, ce mélange de la nature vivante et de la nature inanimée offraient de vives couleurs. Pline[2] les a quelquefois saisies, dans leurs plus grandes diversités. Qu'il décrive le lion ou le rossignol, il est tour à tour énergique et brillant. Avec le même éclat

1. 4. vol. in-12, Paris, librairie académique Didier ; Perrin et Cie éditeurs.
2. PLINE L'ANCIEN, célèbre naturaliste romain (23-79 ; de notre ère), a laissé une *Histoire naturelle* en trente-sept livres.

Buffon est plus égal, plus élevé, plus pur. Pline appartenait à cette école d'imagination plutôt que de goût qui produisit dans Tacite un peintre incomparable, mais qui partout ailleurs est empreinte de déclamation et de subtilité. Homme de lettres bien plus que de science, Pline jette souvent sur des fables ou des idées fausses un style recherché. Buffon, éclairé des lumières de la science moderne, est sévère et précis dans ses descriptions même les plus ornées. Sa diction, plus irréprochable que celle de Rousseau, n'a pas les affectations qui se mêlent parfois au style si français de Montesquieu. Par un autre privilège bien rare, pendant quarante années on n'aperçoit pas de déclin ni de fatigue dans son talent; et si l'on excepte quelques circonlocutions inutiles, quelques phrases pompeuses, tout dans ses écrits semble également jeune et mûr, vigoureux et poli. Souvent avec une préoccupation savante, qui n'est pas moins expressive que la naïveté du fabuliste[1], il transporte à la peinture morale des animaux plus d'un trait emprunté à la nôtre; et il décrit leurs forêts et leurs déserts par la force de l'imagination, comme s'il les avait parcourus. Quoi qu'en ait dit un illustre écrivain[2], la bonté de cœur n'est pas étrangère à ses récits. S'il a oublié le chien de l'aveugle, et avec lui l'image chrétienne du malheur et de la charité, il n'est aucun bon sentiment qu'il ne cultive et ne rappelle, l'amour de la paix, de la vertu, du travail, de la gloire.

Heureux de ses études, de sa grande renommée, s'accommodant doucement des mœurs de son temps, il n'a ni cette misanthropie ni cette verve amère de quelques philosophes; mais il n'en est pas moins ami de l'humanité, sans déclamation[3]; et, quoiqu'il fût seigneur un peu fastueux dans sa terre de Montbard, il exprime souvent des idées touchantes et pra-

1. Du fabuliste en général, mais surtout de La Fontaine.

2. Chateaubriand (*Génie du Christianisme*, 3e partie, liv. IV, ch. v) : « Il ne manquerait rien à Buffon, s'il avait autant de sensibilité que d'éloquence... Lisez l'admirable article du chien ; tous les chiens y sont... Qu'y manque-t-il enfin ? Le chien de l'aveugle. »

3. Doudan (*Mélanges et Lettres*, t. Ier, p. 237) lui reproche cependant, mais avec beaucoup d'exagération, le défaut de simplicité : « Ce rhéteur, qui se croit naturel, parce qu'il perche sur les cèdres du Liban, en habit d'académicien. »

ticables pour le soulagement du pauvre et l'amélioration du sort des peuples. Par là, Buffon, malgré sa réserve, figure dans cette mission philosophique du XVIIIe siècle, mission qui eut ses erreurs de zèle, ses imprudents apôtres et ses faux prosélytes, mais qui n'en fut pas moins grande dans l'intention comme dans ses effets, et dont l'influence a transformé la société française et s'est étendue même sur les gouvernements absolus, qui la contestent ou l'accusent. Au milieu du mouvement intellectuel de son siècle, le pouvoir de Buffon fut dans son éloquence; et cette éloquence, exempte de passions et de querelles, tenait en grande partie à l'élévation même de ses études et au calme de sa vie.

(*La Littérature au dix-huitième siècle,*
vingt-deuxième leçon[1].)

BOSSUET ET MONTESQUIEU

Un parallèle est toujours chose intéressante, sous la plume d'un critique éloquent comme l'était Villemain. On verra avec quelle pénétration il a su saisir les nuances qui marquent les rapports entre deux écrivains tels que Bossuet et Montesquieu.

Un homme qui avait porté la force de son génie sur une foule d'études diverses, pour les subordonner à la théologie, et qui semblait, en parcourant toutes les connaissances humaines, les conquérir au profit de la religion, Bossuet examina la grandeur romaine[2] avec cette sagacité et cette hauteur de raison qui le caractérisent; mais, préoccupé d'une pensée dominante, attentif à une seule action dirigée par la Providence, l'origine et l'accomplissement de la foi chrétienne, il ne regarde les Romains eux-mêmes, il ne les aperçoit dans l'univers, que comme les aveugles instruments de cette grande révolution[3], à laquelle tous les peuples lui paraissent également concourir. Cette pensée, qui l'autorisait, pour ainsi dire, à ne pas expliquer des effets ordonnés d'avance par une volonté irrésistible et suprême, ne l'a pas empêché

1. 4 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier; Perrin et Cie éditeurs.
2. Dans le *Discours sur l'Histoire universelle.*
3. L'avènement du christianisme.

d'entrer dans les causes agissantes de la grandeur romaine; et telle est pour un homme de génie l'évidence et la réalité de ces causes, que, pouvant tout renvoyer à Dieu dont il interprétait la volonté, Bossuet a cependant tout expliqué par la force des institutions et le génie des hommes.

Montesquieu[1] adopta le plan tracé par Bossuet, et se chargea de le remplir, sans y jeter d'autre intérêt que celui des événements et des caractères. Il y a sans doute plus de grandeur apparente dans la rapide esquisse de Bossuet, qui ne fait des Romains qu'un épisode de l'histoire du monde. Rome se montre plus étonnante dans Montesquieu, qui ne voit qu'elle au milieu de l'univers. Les deux écrivains expliquent sa grandeur et sa chute. L'un a saisi quelques traits primitifs avec une force qui lui donne la gloire de l'invention; l'autre, en réunissant tous les détails, a découvert des causes invisibles jusqu'à lui; il a rassemblé, comparé, opposé les faits avec cette sagacité laborieuse moins admirable qu'une première vue de génie, mais qui donne des résultats plus justes. L'un et l'autre ont porté la concision aussi loin qu'elle peut aller; car, dans un espace très court, Bossuet a saisi toutes les grandes idées, et Montesquieu n'a oublié aucun fait qui pût donner matière à une pensée. Se hâtant de placer et d'enchaîner une foule de réflexions et de souvenirs, il n'a pas un moment pour les affectations du bel esprit et du faux goût, et la brièveté le force à la perfection. Bossuet, plus négligé, se contente d'être quelquefois sublime. Montesquieu, qui, dans son système, donne de l'importance à tous les faits, les exprime tous avec soin, et son style est aussi achevé que naturel et rapide.

Quelle est l'inspiration qui peut ainsi soutenir et régler la force d'un homme de génie? C'est une conviction lentement fortifiée par l'étude; c'est le sentiment de la vérité découverte. Montesquieu a pénétré tout le génie de la République romaine. Quelle connaissance des mœurs et des lois! Les événements se trouvent expliqués par les mœurs, et les grands hommes naissent de la constitution de l'État. A l'inté-

1. Dans ses *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*.

rêt d'une grandeur toujours croissante, il substitue ce triste contraste de la tyrannie [1], recueillant tous les fruits de la gloire. Une nouvelle progression recommence : celle de l'esclavage [2] précipitant un peuple à sa ruine par tous les degrés de sa bassesse. On assiste, avec l'historien, à cette longue expiation de la conquête du monde, et les nations vaincues paraissent trop vengées.

(*Discours et Mélanges littéraires, Éloge de Montesquieu* [3].)

LE SIÈCLE DE LOUIS XIV DE VOLTAIRE

Son plus beau titre (dans le genre historique) est le *Siècle de Louis XIV*. Là, on ne peut plus lui reprocher une sorte de partialité moqueuse contre son sujet [4] : au contraire, son admiration va jusqu'à la complaisance, et de nos jours l'histoire philosophique a chicané bien plus sévèrement la gloire de Louis XIV. Mais Voltaire, par l'imagination, les habitudes et le goût, appartenait à cette monarchie dont il a si peu les opinions. Cela fait même l'originalité, et, si on peut le dire, la candeur de son ouvrage. On voit que son cœur est gagné à cette époque de l'éloquence, des beaux vers, des palais superbes et de la société polie. Ce n'est pas par précaution qu'écrivant à Potsdam [5], il loue tant le gouvernement et la cour de Louis XIV ; c'est qu'au fond il ne préfère rien à ce pompeux édifice de gloire et de luxe. Il n'en voudrait retrancher qu'une seule chose, non pas la guerre, non pas même le pouvoir absolu, mais cet esprit religieux qui était alors si intimement lié à tout ce qu'il admire. A cet égard même, il contient, cette fois, sa passion habituelle ; et l'Église a profité, à ses yeux, de la splendeur que le génie des lettres répandait sur elle.

1. La tyrannie des empereurs.
2. L'abaissement des caractères, sous le régime impérial.
3. 1 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier ; Perrin et Cie éditeurs.
4. Villemain a ici en vue, évidemment, l'*Essai sur les mœurs*, dans lequel Voltaire montre une certaine étroitesse de jugement au sujet des Croisades, de la Réforme et des questions religieuses.
5. Chez le roi de Prusse Frédéric II, à la cour duquel se trouvait Voltaire.

Cet ouvrage de Voltaire est, par l'élégance même de la forme, une image du siècle mémorable dont il offre l'histoire. On y voudrait seulement plus de grandeur et d'unité. L'historien, qui prend assez souvent le ton d'un contemporain, ne voit pas cependant d'un seul coup d'œil les faits, les caractères, les mœurs, se développer devant lui. Il aime mieux diviser son sujet par groupes distincts de faits homogènes, racontant d'abord et de suite toutes les guerres, depuis Rocroy jusqu'à la bataille d'Hochstedt, puis les anecdotes, puis le gouvernement intérieur, puis les finances, puis les affaires ecclésiastiques, le jansénisme, les querelles religieuses, etc. Mais les guerres ne se comprennent pas bien sans les finances, et l'une et l'autre sans l'esprit général du gouvernement. Tout, dans l'intérieur, n'avait-il pas précédé et préparé cette action si libre et si forte de Louis XIV au dehors? On voudrait voir grandir, au milieu de la Fronde, ce jeune roi, despote par fierté naturelle et par nécessité; mais ce n'est qu'au second volume, après toutes les conquêtes et toutes les défaites de Louis XIV, que vous racontez sa visite menaçante au parlement de Paris, et ce coup d'État qu'il fit, si jeune, en habits de chasse et en bottes fortes. Cette révolution dans le gouvernement est reléguée parmi les anecdotes.

La vérité, comme l'intérêt, aurait gagné à un récit moins morcelé. L'activité multiple et continue de ce règne en est le caractère; il fallait donc la mettre constamment sous les yeux du lecteur. Les fêtes se seraient mêlées aux guerres, les lois, les conquêtes, la religion, aux intrigues de cour, et les lettres à tout. On aurait suivi, sous toutes les formes à la fois, la grandeur croissante du souverain et de la nation, puis leur déclin et leur dernier effort. On s'étonne que Voltaire, qui voulait, dans l'histoire, une exposition, un nœud et un dénouement, comme dans une tragédie, n'ait pas suivi ce plan si dramatique et si simple que lui offrait la suite même des faits. Quel est le dénouement de son ouvrage? comment résume-t-il ce grand règne? par où finit-il? Par un chapitre sur la querelle des dominicains et des jésuites, au sujet des cérémonies chinoises, et par une plaisanterie sur une croix

apparue dans l'air à la Chine. Mais où est votre jugement sur ce siècle? quelle idée complète et dernière en donnez-vous? comment meurt Louis XIV? quel est l'état de la France à sa mort? quel sentiment public accompagne ses funérailles [1]? Voyez, dans Tacite, à l'ouverture des *Annales*, avec quel art, en peu de pages, revivent tous les souvenirs du règne et du génie d'Auguste!

Ce vice de composition, vraiment extraordinaire, n'empêchera pas que l'ouvrage de Voltaire ne soit un monument durable du siècle qu'il décrit. On portera plus de critique dans le même sujet, mais on ne montrera pas mieux le génie de cette société puissante et polie, dont Voltaire avait vu la splendeur, et dont il parlait la langue. C'est par là que son récit est original, et ne peut plus être surpassé.

(*La Littérature au dix-huitième siècle,* dix-septième leçon [2].)

ÉLÉMENTS DU TALENT DE J.-J. ROUSSEAU

L'éloquence est à la fois un don naturel et un grand art. Rousseau n'avait négligé aucune partie de cet art. L'étude de la philosophie, et surtout des philosophes de génie, lui avait donné ce fonds précieux d'observations et d'idées qui enrichit l'orateur. Quelques notions de mathématiques laborieusement acquises avaient fortifié la précision naturelle de son esprit. L'amour des champs, les souvenirs d'une vie errante, avaient nourri sa vive imagination. Son goût s'était formé dans la solitude, loin des préjugés d'école [3] et de parti. Il n'était pas jusqu'à sa langue qui ne fût excellente, malgré quelque peu d'origine exotique. Cette langue de Genève, il l'avait renouvelée aux sources abondantes de notre idiome, dans le français d'Amyot, dans Rabelais, Montaigne, Charron, dans tous nos vieux auteurs naïvement expressifs, que l'élégance moderne faisait chaque jour oublier davantage.

1. Voltaire en parle, mais seulement dans une note (ch. xxviii).
2. 4 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier; Perrin et Cie.
3. Mais cette absence de préjugés d'école n'a pas empêché chez lui certains préjugés personnels, contre l'influence des sciences et des arts, par exemple.

Enfin, à la beauté de l'expression il joignait, par son instinct musical et presque italien, ce sentiment de l'harmonie si recommandé par les anciens, et chez nous presque inconnu des écrivains qui ne sont pas orateurs. Ajoutez cette verve d'humeur et de mépris contre le siècle, cette fierté républicaine empruntée à des souvenirs de patrie et d'étude[1], et qui charmerait notre noblesse monarchique, en la faisant rougir.

(*La Littérature au dix-huitième siècle*[2].)

DIDEROT

On pourra comparer ce jugement sur Diderot avec celui qu'a porté Nisard. Moins exclusif et moins absolu que Nisard, Villemain reconnaît chez Diderot des qualités réelles, et fait revivre cet esprit inquiet, agité, qui reflète la société de son temps.

Esprit vaste, mais inconséquent, peu d'accord par sa nature avec ses propres opinions, enthousiaste et sceptique, bon homme exprimant parfois des vœux atroces, capable de toute vertu et destructeur de toute morale...

Quel était le talent de cet homme qui, en face de génies bien supérieurs à lui, exerça beaucoup d'empire sur son temps et en conserve sur la littérature du nôtre; écrivain remarquable, dont la verve ne resta pas accablée sous les in-folio de *l'Encyclopédie*[3], ne parut pas diminuée par tant d'emprunts qu'on lui faisait sans cesse, ni desséchée par l'aridité des études techniques, ni dissipée dans la stérile agitation des entretiens, mélange du sophiste et du philosophe, du déclamateur et du savant; corrupteur de la morale avec

1. Des souvenirs de patrie : Genève, cité républicaine, dans laquelle était né Rousseau. — Quant aux souvenirs d'études, il s'agit ici des *Vies* de l'écrivain grec Plutarque, dont il avait fait sa lecture de chevet. Les héros républicains de Plutarque ont eu le pouvoir d'enflammer plus d'une grande âme, témoin Charlotte Corday.

2. 4 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier; Perrin et Cie éditeurs.

3. L'*Encyclopédie*, publication considérable, traitant de toutes les branches des connaissances humaines au xviiie siècle. La plupart des grands écrivains de ce temps, Voltaire, d'Alembert, Diderot, etc., y collaborèrent. Ce fut surtout, par les idées qu'elle développa, une puissante machine de guerre contre l'ancien régime.

une sorte d'effusion de cœur et de bonhomie, corrupteur du goût avec une éloquence remplie parfois de vigueur et de simplicité!...

Il est deux genres de composition où Diderot a vraiment excellé, où il a été original et judicieux, nouveau et vrai. Le premier de ces genres, quel nom lui donnerai-je ? Je ne sais. Ce sera, si vous le voulez, le conte moral, mais non pas mondain et fardé comme celui de Marmontel; le conte moral, bourgeois, populaire, le récit familier, les *Deux Amis de Bourbonne,* par exemple, cette histoire touchante où tout est si rude et si simple... Cela était nouveau dans notre langue. C'est l'abondance de détails, l'exactitude pittoresque et sensible de Richardson, avec une expression plus serrée, plus nerveuse [1]. Personne n'a mieux conté dans le XVIIIe siècle, non, pas même Voltaire...

Je reviens à un autre genre, la critique littéraire, où il a porté parfois une sorte d'invention aussi rare que piquante, et jeté en courant de petits chefs-d'œuvre. Ce n'est pas que là aussi Diderot n'ait été fort inégal et, par moments, faux et de mauvais goût. Il a surtout contribué à donner aux jugement littéraires cette chaleur extatique, cet engouement fantasque, ces emportements d'admiration ou de dédain, souvent éprouvés ou affectés depuis, et qui ne sont pas la vraie éloquence du genre, celle dont Cicéron, Fénelon, Voltaire, ont admiré la critique. Diderot dans ses écrits ressemble toujours à un homme de talent et d'humeur qui improvise [2]. Il y a beaucoup à rabattre de ce qu'il dit, beaucoup à retrancher; mais il y a déjà le fond et la forme, la sagacité, la vivacité et le hasard heureux de l'expression...

Diderot est un critique supérieur, bien qu'il manque sou-

1. M. CARO a dit de DIDEROT : « Diderot est un virtuose d'idées. Ses théories plus ou moins spécieuses et si diverses, qu'il expose avec tant de verve, sont pour lui comme de grands airs de musique qu'il joue plus ou moins bien, selon l'inspiration de l'heure et de l'émotion, — et qu'il oublie le lendemain avec la même facilité, après qu'il en a enchanté ses amis pendant toute une soirée, et qu'il s'en est enchanté lui-même. »

2. Le marquis de CHASTELLUX (1772) définissait ainsi le style de DIDEROT : « Ce sont des idées qui se sont enivrées, et qui se sont mises à courir les unes après les autres. »

vent d'une exacte justesse. Mais il sent ce qu'il juge, il analyse avec éloquence. Son imagination se colore de celle d'autrui; il prend le langage et l'accent des choses qu'il veut louer. Vous le croyez emphatique et déclamateur, c'est qu'il dissertait sur Sénèque[1]. Mais lisez quelques pages qu'il a écrites sur Térence[2] : on n'est pas plus simple, plus élégant, plus net; on n'a pas plus de goût. Térence l'a frappé, il en conserve l'image, comme un œil irritable, qui s'est fixé sur une vive et distincte couleur, en garde l'empreinte et la porte quelque temps en soi...

Dans l'ordre moral, Diderot ne saurait être trop blâmé, car il a fait servir au ravalement de l'homme la chaleur même de l'imagination et de l'éloquence. Sous le rapport du goût, il ne pèche pas moins, surtout comparé à Voltaire ; c'est Diogène au lieu d'Aristippe. Là où Voltaire a passé laissant quelques traits libres, Diderot professe longuement la corruption[3]. Sa licence même devient doctorale et déclamatoire. Il a donné l'exemple funeste de se passer à la fois de raison et de pudeur ; et par là, si son nom et son talent doivent vivre, sans cesse on doit protester contre l'erreur de ses principes et la contagion de sa parole.

(*La Littérature au dix-huitième siècle*[4].)

ANDRÉ CHÉNIER

André Chénier, qui s'arrêta bien avant son frère[5] dans la carrière des innovations politiques, avait bien plus d'audace de poète et d'écrivain. Las du faux goût d'élégance qui affa-

1. Sénèque, philosophe stoïcien qui vivait sous Néron (Ier siècle). Il a laissé de nombreux traités : *De la colère, De la Providence, De la clémence, Des bienfaits*, etc., et un recueil de *Lettres* à son ami Lucilius.

2. Térence, poète comique latin, né en 192 avant notre ère. Il nous est resté de lui six pièces, parmi lesquelles les *Adelphes*, l'*Andrienne*, l'*Hécyre*, etc.

3. Il a lui-même formulé sa théorie, qui consistait à « préférer toujours l'expression la plus cynique, qui est toujours la plus simple ».

4. 4 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier ; Perrin et Cie éditeurs.

5. Marie-Joseph Chénier, auteur de tragédies qui flattaient les passions politiques du temps : *Gracchus, Timoléon, Charles IX, Calas*, et *Tibère*, son chef-d'œuvre.

dissait la littérature, il méditait à la fois la reproduction savante et naturelle des formes du génie antique, et l'application de ce langage aux merveilles de la civilisation moderne[1]. C'est ainsi qu'il voulait chanter la découverte du nouveau monde, et célébrer sous le titre d'*Hermès* les grands progrès des sciences naturelles. En même temps il s'essayait à renouveler les grâces naïves de la poésie grecque dans de courtes élégies, admirable mélange d'étude et de passion, où la simplicité a quelque chose d'imprévu, où l'art n'est pas sans négligence, et parfois sans effort, mais qui respirent un charme à peine égalé de nos jours.

Enfin, cette muse ambitieuse de gloire, éprise de pensées nouvelles, puisait au cœur généreux d'André Chénier une verve de malédiction et de haine, qui peut remplacer les ïambes perdus d'Archiloque[2]. Revoyons quelques-unes des pages où sont gravées avec le plus d'éclat les pensées de ce poète enlevé si tôt. Un caractère auquel ne peuvent guère échapper les grands écrivains d'une seconde, d'une troisième époque, l'esprit de système inspirant jusqu'à la simplicité, se retrouve dans les écrits d'André Chénier. Il a commencé par la critique ; témoins les fragments de ce poème de l'*Invention,* où il donne la théorie de ses nouveautés poétiques. Ce précieux essai renferme les vues les plus justes sur l'audace légitime du talent, sur les routes véritables de l'invention, sur cette espèce de fidélité infidèle qui s'attache aux derniers imitateurs des premiers modèles. Il ne méconnaît pas la gloire des grands génies de la France ; mais il leur souhaite de vrais imitateurs, c'est-à-dire des imitateurs qui ne leur ressemblent pas. C'est la doctrine de La Fontaine, si original en se croyant disciple des anciens.

Il me faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

Quoiqu'il fût aisé de choisir, dans les essais didactiques

1. C'est André Chénier qui a dit :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

2. Poète lyrique grec, qui passe pour l'inventeur du vers ïambique, et qui s'en servit pour composer des chants satiriques.

d'André Chénier, des vers pleins d'art et de goût, dignes des plus sévères modèles, son charme est surtout dans ces pièces inventées d'après les Grecs, dans ces idylles retrouvées, où l'imagination seule s'est donné l'émotion immédiate et pittoresque d'un temps qui n'est plus ; tels sont l'*Aveugle,* le *Jeune Malade*[1]. Enfin, ce charme se retrouve, plus grand encore peut-être, dans l'émotion intime du poète attendri sur le sort de la *Jeune Captive.*

Bien qu'André Chénier soit un poète habile, ce qu'il est surtout c'est un poète ému. Son art est plein de candeur. Il est une part de ses œuvres que la gravité de cet auditoire ne permet pas de rappeler. Rien, dans notre langue, ne surpasse la douceur gracieuse et passionnée de ses élégies. C'est la seule idée qu'il nous soit permis d'en donner ici. Je ne puis vous lire, même, cette idylle si pure, *le Jeune Malade,* où les plus charmants souvenirs de la Grèce, l'ardeur de la tendresse d'une mère, le désespoir et la joie de l'amour, sont retracés avec une grâce sans égale et une ineffable harmonie. Les vers les plus mélodieux de Lamartine ont reçu, peut-être, l'inspiration de cette poésie, et ne l'ont point effacée. Et puis, n'oublions pas cette autre idylle qui, comme l'*Aristonoüs* de Fénelon, semble une page d'un manuscrit grec, mais traduite par quelque chose de mieux qu'un moderne, cette touchante et sublime idylle de l'*Aveugle.*

(*La littérature au dix-huitième siècle,*
cinquante-huitième leçon[2].)

L'ÉLOQUENCE RELIGIEUSE

Dans ces pages de la plus grande élévation, nous allons entendre un orateur parler de l'éloquence avec cette passion, cette majesté, cette puissance d'évocation qui donnent à la critique littéraire la vie et le mouvement.

L'éloquence religieuse, voilà l'immortelle couronne du siè-

1. C'est dans ces pièces surtout que l'imitation d'André Chénier est originale et libre : elle ne prend que la forme, c'est-à-dire le moule des anciens, dans lequel elle coule des idées personnelles.

2. 4 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier ; Perrin et Cie éditeurs.

cle de Louis XIV. La langue était assez épurée pour n'avoir plus besoin que de hautes pensées. Les poètes, ces devanciers ordinaires des orateurs, étaient déjà venus; Malherbe avait enseigné l'harmonie; et Corneille élevait les âmes en leur montrant le sublime, qui semblait disparu du monde depuis qu'il n'y avait plus de Romains. Pour créer des orateurs, il ne fallait qu'un grand intérêt social, une grande passion : ce grand intérêt fut Dieu, la révélation et l'éternité; et comme il n'y avait jamais eu de pareilles questions agitées dans la tribune antique, jamais on n'avait entendu si haute éloquence. Les philosophes de la Grèce énoncèrent, dans l'enceinte de leurs écoles, quelques grandes vérités morales; et Platon avait eu de sublimes pressentiments sur les destinées humaines. Mais ces idées, mêlées d'erreur et enveloppées de ténèbres, divulguées à voix basse depuis la mort de Socrate, ne s'adressaient pas à la foule du peuple ; et dans ces gouvernements si favorables en apparence à la dignité de l'homme, on ne faisait rien pour lui apprendre ses devoirs et ses espérances. Le christianisme élevait une tribune où les plus sublimes vérités étaient annoncées hautement pour tout le monde, où les plus pures leçons de la morale étaient rendues familières à la multitude ignorante ; tribune formidable devant laquelle s'étaient humiliés les empereurs souillés du sang des peuples[1], tribune pacifique et tutélaire qui plus d'une fois donna refuge à ses mortels ennemis[2], tribune où furent longtemps défendus des intérêts partout abandonnés, et qui seule plaide éternellement la cause du pauvre contre le riche, du faible contre l'oppresseur, et de l'homme contre lui-même.

Là, tout s'ennoblit et se divinise; l'orateur, maître des esprits qu'il élève et qu'il consterne tour à tour, peut leur montrer quelque chose de plus grand que la gloire, et de plus effrayant que la mort; il peut faire descendre du haut des cieux une éternelle espérance sur ces tombeaux où Périclès

1. Allusion à la pénitence de Théodose, après le massacre de Thessalonique.
2. Eutrope se réfugia auprès de la chaire de Jean Chrysostome, lorsqu'il eut été disgracié par Arcadius, dont il était ministre.

n'apportait que des regrets et des larmes [1]. Si, comme l'Orateur romain [2], il célèbre les guerriers de la légion de Mars, tombés au champ de bataille, il donne à leurs âmes cette immortalité que Cicéron n'osait promettre qu'à leur souvenir, il charge Dieu lui-même d'acquitter la reconnaissance de la patrie. Veut-il se renfermer dans la prédication évangélique : cette science de la morale, cette expérience de l'homme, ces secrets des passions, étude éternelle des philosophes et des orateurs anciens, doivent être dans sa main. C'est lui, plus encore que l'orateur de l'antiquité, qui doit connaître tous les détours du cœur humain, toutes les vicissitudes des émotions, toutes les parties sensibles de l'âme, non pour exciter ces affections violentes, ces animosités populaires, ces grands incendies des passions, ces feux de vengeance et de haine où triomphait l'antique éloquence, mais pour apaiser, pour adoucir, pour purifier les âmes. Armé contre toutes les passions sans avoir le droit d'en appeler aucune à son secours, il est obligé de créer une passion nouvelle, s'il est permis de profaner par ce nom le sentiment profond et sublime qui, seul, peut tout vaincre et tout remplacer dans les cœurs, l'enthousiasme religieux qui doit donner à son accent, à ses pensées, à ses paroles, plutôt l'inspiration d'un prophète que le mouvement d'un orateur.

A cette image de l'éloquence apostolique n'avez-vous pas reconnu Bossuet ? Grand homme, ta gloire vaincra toujours la monotonie d'un éloge tant de fois entendu. Le privilège du sublime te fut donné ; et rien n'est inépuisable comme l'admiration que le sublime inspire. Soit que tu racontes les renversements des États, et que tu pénètres dans les causes profondes des révolutions [3] ; soit que tu verses des pleurs sur une femme mourante au milieu des pompes et des dangers de la cour ; soit que ton âme s'élance avec celle de Condé et

1. Dans son oraison funèbre des guerriers morts pendant la première année de la guerre du Péloponnèse. L'historien grec Thucydide en a reproduit l'esprit et le sens (liv. II).

2. Cicéron, dans sa xive philippique, prononcée contre Antoine.

3. Dans le *Discours sur l'histoire universelle.*

partage l'ardeur qu'elle décrit[1]; soit que, dans l'impétueuse richesse de tes sermons à demi préparés[2], tu saisisses, tu entraînes toutes les vérités de la morale et de la religion, partout tu agrandis la parole humaine, tu surpasses l'orateur antique ; tu ne lui ressembles pas. Réunissant une imagination plus hardie, un enthousiasme plus élevé, une fécondité plus originale, une vocation plus haute, tu sembles ajouter l'éclat de ton génie à la majesté du culte public, et consacrer encore la religion elle-même. Grand homme, peut-on parler d'éloquence sans commencer et sans finir par ton nom ? Orateur invincible, écrivain inimitable, que ton image brille dans cette enceinte[3], pour être l'inspiration toujours présente de notre enseignement et de nos auditeurs!

(*Discours et Mélanges littéraires*[4]. — Discours prononcé en décembre 1822, à l'ouverture du cours d'éloquence française.)

1. Allusion aux oraisons funèbres de Henriette de France et de Condé.
2. D'Alembert a ainsi qualifié les sermons de Bossuet : « Ces dessins heurtés et rapides, les traits d'une touche libre et fière, et la première sève de l'enthousiasme créateur. »
3. La Sorbonne.
4. 1 vol. in-12, Paris, librairie académique Didier; Perrin et Cie.

NISARD (Napoléon-Désiré)

1806-1888

De brillants débuts dans le journalisme attirèrent d'abord l'attention du public sur le talent de M. Nisard. Il fut ensuite appelé aux chaires les plus hautes de l'enseignement. Nisard a élevé à la gloire de notre langue française classique un véritable monument, en écrivant son *Histoire de la littérature française,* de laquelle ressort une admiration un peu exclusive pour un certain idéal de l'esprit français, dont le xviie siècle lui semble la plus haute expression. Ses *Études sur les poètes latins de la décadence* procèdent en réalité de la même doctrine littéraire. — Les appréciations de M. Nisard, exclusivement morales et littéraires, conçues dans une forme dogmatique, sont généralement absolues dans leur principe comme dans leurs applications. Il a défini lui-même sa critique dans le passage qui suit : « Elle s'est fait un idéal de l'esprit humain dans les livres ; elle s'en est fait un du génie particulier de la France, un autre de sa langue ; elle met chaque auteur et chaque livre en regard de ce triple idéal. Elle note ce qui s'en rapproche : voilà le bon ; ce qui s'en éloigne : voilà le mauvais. »

Sainte-Beuve a dit, en parlant de Nisard, que son *Histoire de la littérature française* « devient, par nécessité, un procès continuel. Le critique-historien ne s'abandonne jamais au courant de chaque nature d'écrivain qu'il rencontre ; il la ramène d'autorité à lui, à son modèle ; il force plus d'un fleuve qui s'égarait à rentrer dans ce canal artificiel dont il a creusé le lit à l'avance : il y a des branches rebelles ; elles sont sacrifiées. L'esprit français, à l'état d'archétype comme dans Platon, est censé présider en personne à cette histoire : selon qu'il se reconnaît plus ou moins dans tel ou tel écrivain qui passe, il l'approuve ou le condamne, il l'élève ou le rabaisse... Cette histoire sera donc à la fois, chemin faisant, un enseignement continuel, une exhortation au bien et au mieux, une correction et un châtiment du mal. » (*Causeries du lundi,* t. XV.)

LA CRITIQUE AU XIXe SIÈCLE

Si je ne suis pas dupe d'un vain désir de distinguer, il y a eu, de notre temps, quatre sortes de critique littéraire. La

première[1] est comme partie nouvelle et essentielle de l'histoire générale. Les révolutions de l'esprit, les changements du goût, les chefs-d'œuvre, en sont les événements; les écrivains en sont les héros. On y fait voir l'influence de la société sur les auteurs, des auteurs sur la société : c'est proprement l'histoire des affaires de l'esprit.

La seconde sorte de critique[2] est à la première ce que les mémoires sont à l'histoire. Elle s'occupe plus de la chronique des lettres que de leur histoire, et elle fait plus de portraits que de tableaux. Pour elle, tout auteur est un type, et aucun type n'est inépuisable. Aussi ne donne-t-elle pas de rangs, elle se plaît aux talents aussi divers que les visages. Elle est moins touchée des lois générales de l'esprit que des variétés de la vie individuelle. Pour le fond comme pour la méthode, cette critique est celle qui s'éloigne le plus de la forme de l'enseignement et qui a l'allure la plus libre. La pénétration qui ne craint pas d'être subtile, la sensibilité, la raison pourvu qu'elle ne sente pas l'école, le caprice même à l'occasion, le fini du détail, l'image transportée de la poésie dans la prose, telles en sont les qualités éminentes. En lisant certaines *Causeries* sur des lettrés illustres, on pense à Plutarque[3] et à Bayle[4], et on les retrouve.

La troisième sorte de critique[5] choisit, parmi tous les objets d'étude qu'offrent les lettres, une question qu'elle traite à fond, en prenant bien soin de n'en avoir pas l'air.

S'agit-il, par exemple, de l'usage des passions dans le drame, elle recueille dans les auteurs dramatiques les plus divers et les plus inégaux les traits vrais ou spécieux dont ils ont peint une passion; elle compare les morceaux, non pour donner des rangs, mais pour faire profiter de ces rapprochements la

1. Celle de Villemain.
2. Celle de Sainte-Beuve.
3. Au *Plutarque* traduit par Amyot, sans doute, à cause de son ton de bonhomie, malicieuse parfois.
4. Bayle (1647-1706), philosophe du xviiie siècle, qui, dans son *Dictionnaire*, a, le premier, développé des doctrines sceptiques et ouvert la voie aux encyclopédistes.
5. Celle de Saint-Marc Girardin.

vérité et le goût; elle y ajoute ses propres pensées, et de ce travail de comparaison et de critique, elle fait ressortir quelque vérité de l'ordre moral. C'est là son objet : tirer des lettres un enseignement pratique, songer moins à conduire l'esprit que le cœur, prendre plus de souci de la morale que de l'esthétique. C'est de la littérature comparée qui conclut par de la morale.

J'éprouve quelque embarras à définir la quatrième sorte de critique[1]. Celle-ci se rapproche plus d'un traité; elle a la prétention de régler les plaisirs de l'esprit, de soustraire les ouvrages à la tyrannie du « chacun son goût » d'être une science exacte, plus jalouse de conduire l'esprit que de lui plaire. Elle s'est fait un idéal de l'esprit humain dans les livres; elle s'en est fait un du génie particulier de la France, un autre de sa langue; elle met chaque auteur et chaque livre en regard de ce triple idéal. Elle note ce qui s'en rapproche : voilà le le bon; ce qui s'en éloigne : voilà le mauvais. Si son objet est élevé, si elle ne fait tort ni à l'esprit humain qu'elle étudie dans son imposante unité, ni au génie de la France qu'elle veut toujours montrer semblable à lui-même, ni à notre langue qu'elle défend contre les caprices de la mode, il faut avouer qu'elle se prive des grâces que donnent aux trois premières sortes de critiques la diversité, la liberté, l'histoire mêlée aux lettres, la beauté des tableaux, la vie des portraits, les rapprochements de la littérature comparée. J'ai peut-être des raisons personnelles pour ne pas mépriser ce genre; j'en ai plus encore pour le trouver difficile et périlleux.

Sous chacun de ces trois premiers genres tout lecteur met des noms célèbres, en faisant une place à part pour celui de l'écrivain supérieur [2] qui a élevé la critique à la hauteur de l'histoire et prouvé que la science littéraire n'est pas la moins relevée des sciences morales. Quant au quatrième genre, les lecteurs de ce livre diront s'il répond à une réalité, ou si l'auteur n'a pas pris pour un genre son défaut de génie pour les trois autres.

1. Celle de Nisard lui-même.
2. Villemain.

Il y a une autre sorte de critique [1] qui ne se pique point d'être un genre, et qui en refuserait l'éloge. L'art de lire les bons livres serait son vrai nom. Elle parle plus volontiers de ses plaisirs que de ses dégoûts; elle tient plus à nous faire aimer les beautés des livres qu'à nous rendre trop délicats sur les défauts des écrivains. S'il n'avait pas suffi, pour l'inventer, de la justesse d'esprit et de la candeur d'âme dans un homme de bien, je dirais de l'écrivain qui s'y est fait de nos jours une aimable célébrité, qu'il en a pris le modèle à Fénelon et à Rollin.

La critique est la faculté générale et dominante du XIXe siècle. Elle a attiré à elle et gardé pour elle des talents qui avaient donné des gages éclatants à la poésie, au théâtre et au roman. Elle est l'âme de tous les ouvrages, elle est mêlée à tous les genres.

Appliquée à l'histoire des beaux-arts et au jugement des chefs-d'œuvre de la peinture [2], elle a, dans des pages d'une justesse et d'une finesse exquises, tracé l'histoire des grandes écoles et appelé sur l'œuvre du plus doux et du plus expressif de nos peintres, Eustache Lesueur [3], un retour de célébrité auquel est associé désormais son historien.

Nous avons, vers le milieu de ce demi-siècle, admiré comme auditeurs, et nous admirons aujourd'hui comme lecteurs, une brillante application de la critique [4] à l'histoire de la philosophie. C'étaient de belles fêtes pour l'esprit que ces leçons, où l'exposition la plus lucide mettait sous nos yeux les quatre systèmes élémentaires nés des premières réflexions de l'homme sur lui-même, sensualisme, idéalisme, scepticisme, mysticisme; où la dialectique la plus pénétrante démêlait le vrai d'avec le faux dans chaque système, et combattait

1. Celle de M. Silvestre de Sacy, rédacteur au *Journal des Débats*, reçu à l'Académie française en 1854, auteur de deux volumes intitulés *Variétés littéraires, morales et philosophiques* (Didier, édit.), formés par quelques-uns de ses articles, écrits dans une langue pleine de pureté et d'atticisme.

2. Allusion aux travaux de M. Vitet.

3. Eustache Lesueur (1616-1655), l'un des plus grands peintres de l'école française; on l'a appelé le *Raphaël français*.

4. Application faite par Victor Cousin dans son ouvrage intitulé *Du Vrai, du Beau, du Bien* (Didier, édit.).

les erreurs de l'un par les vérités de l'autre; où l'éloquence, inspirée du seul intérêt de ces hautes matières, nous rendait quelque chose de l'ampleur de Descartes[1] et de l'éclat de Malebranche[2]; où, charmés et persuadés, nous sentions notre nature morale s'élever et s'améliorer par les mêmes plaisirs d'esprit qui formaient notre goût.

Ces leçons, devenues des livres, ont gardé dans leurs parties les plus solides les qualités du grand style; et dans tout ce qui n'est que brillant, elles en ont encore les grands airs. Peut-être eût-on désiré pour une si belle plume une fortune plus haute que l'histoire ou la critique des systèmes; peut-être un nouvel effort supérieur d'invention et de démonstration pour nous faire monter quelques échelons de plus vers l'inaccessible eût-il plus servi la philosophie que les modestes affirmations de l'éclectisme[3]. En tout cas ce regret ne fait pas tort à l'homme illustre qui nous avait donné tant d'ambition pour lui, et il ne nous rend pas indifférents à ce qu'il fut, il y a vingt ans, comme un souffle puissant de spiritualisme qui purifia notre atmosphère intellectuelle des grossières vapeurs que le sensualisme du XVIIIe siècle y avait répandues.

Est-il vrai que plus d'un auditeur de la Sorbonne, sous le charme de tant de belles paroles sur Dieu, l'homme, le monde et leurs rapports, s'achemina vers Notre-Dame[4], plus qu'à demi conquis aux vérités religieuses qu'enseignaient du haut de la chaire chrétienne des prédicateurs plus éloignés des voies des grands sermonnaires que le philosophe ne l'était des voies de Descartes? Étaient-ce des gens touchés, allant du Dieu de l'éclectisme au Dieu de l'Évangile, ou des Athéniens courant d'une tribune à une autre tribune, du plaisir de la

1. DESCARTES (1596-1650), grand penseur du XVIIe siècle. Son *Discours de la méthode* a renouvelé la philosophie. Il a créé, en France, la langue philosophique.

2. MALEBRANCHE (1638-1715), philosophe, membre de la congrégation de l'Oratoire, disciple de DESCARTES; son principal ouvrage a pour titre *la Recherche de la vérité*.

3. L'école *éclectique* fait un choix de tout ce qui lui semble vrai dans les différents systèmes des philosophes et en compose une doctrine.

Allusion au P. LACORDAIRE.

parole au plaisir de la parole? En tous cas, la Sorbonne était digne de recruter pour Notre-Dame; et si on lui en donne la louange, c'est un honneur que ne refuserait pas la philosophie la plus jalouse de rester distincte de la religion.

(*Histoire de la littérature française*[1], tome IV, *conclusion.*)

LA LANGUE FRANÇAISE ET L'ART D'ÉCRIRE

Dans les principales conditions de notre langue, — je veux bien ne pas dire privilèges, pour échapper à l'envie, — la propriété, la clarté, la précision, la liaison, qu'y a-t-il pour la commodité de l'écrivain? Ces qualités d'obligation, sans lesquelles on n'écrit rien de durable en France, sont comme autant de privilèges pour le lecteur; pour l'écrivain, ce sont des charges et des devoirs. Quiconque a tenu une plume sait ce qu'il en coûte pour être goûté, ou seulement pour n'être pas rebuté. Que d'efforts pour être clair, simple, précis, pour ne se servir que des termes propres, c'est-à-dire pour n'être pas un méchant écrivain!

De là, chez presque tous ceux qui ont du goût, une grande répugnance à écrire. Ils sentent déjà la difficulté et ils craignent la fatigue, que ne paye pas toujours le succès. Aussi n'y a-t-il d'écrivains résolus que ceux qui sont doués extraordinairement, ou cette foule qui n'a pas conscience de la difficulté.

Au reste, l'art n'est pas facile, même aux mieux doués. Ce que l'histoire anecdotique de nos grands écrivains nous raconte de ces manuscrits raturés à toutes les lignes, de ces rédactions premières qui n'ont été que des tâtonnements laborieux, nous autorise à dire que la langue française, si complaisante pour le lecteur, est sans pitié pour l'écrivain[2].

Pour écrire clairement en français, c'est-à-dire pour arracher les idées de ce fond obscur où nous les concevons, et les amener à la pleine lumière, que d'efforts et de travail!

1. 4 vol. in-18, Paris, librairie Firmin-Didot.

2. Complaisante pour le lecteur, à cause de sa clarté; sans pitié pour l'écrivain, à cause de sa difficulté.

Si nous ne les voyions pas dans le lointain poindre devant nous comme des lueurs qui nous attirent invinciblement et nous dérobent la longueur du chemin, qui donc entreprendrait un si rude labeur[1] ? Quelques-unes naissent spontanément et tout exprimées ; c'est la facile conquête de ceux qui sont nés sous une constellation heureuse ; mais combien d'autres qui sont le fruit d'une poursuite ingrate ; qu'il faut remanier sans cesse ; qui, après avoir contenté un moment l'écrivain, le rebutent ; qui ne paraissent jamais qu'une image imparfaite du vrai, mais non le vrai lui-même !

Faut-il parler de la défiance que doit avoir l'écrivain de cette demi-clarté trompeuse, qui peut lui suffire, mais qui laisse le lecteur dans les ténèbres ? Le plaisir même que donne à l'inventeur une vérité trouvée ne lui est permis que le jour où tout le monde la voit comme lui ; jusque-là, c'est peut-être un piège. Malheur à qui se contente trop facilement ! Molière l'a dit, c'est une marque de médiocrité d'esprit. Les joies de l'art sont rares et austères : ce n'est que le plus noble de tous les travaux imposés à la race d'Adam. L'écrivain qui jouit tout seul de son esprit ne mérite guère plus d'estime qu'un oisif, dans une société où tout le monde travaille.

De même, avant d'être précis, que de fois n'est-on pas vague ! Combien de termes qui n'appartiennent pas à la langue du sujet, et qui s'y introduisent par le relâchement de l'attention, par la mémoire, par l'imitation ! Combien d'autres dont s'est emparé l'usage ou plutôt la mode du jour, et dont le sens est étendu à tant de choses, qu'il ne désigne plus rien de distinct ! Que de tours languissants et embarrassés se présentent avant le vrai tour, le seul qui donne à la pensée sa physionomie et son mouvement ! Que d'expressions qui ne déterminent pas les choses, et dont nous sommes si prompts à nous contenter, soit mollesse de conception, soit fatigue ou paresse ! Que dire des inexactitudes qui se glissent dans

1. Saint-Marc Girardin a dit : « Mon idée brillait devant moi comme un éclair et pénétrait mon intelligence d'une vive clarté ; mais mon expression était lente et tardive. » (Voir, dans ce volume, le passage de Saint-Marc Girardin intitulé *Sur l'idéal*.

l'effort même que nous faisons pour être exacts, et de nos illusions dans l'emploi de ce que nous appelons les nuances[1], lesquelles, au lieu d'être des aspects différents de la pensée, ne sont souvent que de vaines images qui nous la cachent !

Les figures, les métaphores, sont des pièges du même genre, et dont il n'est guère plus facile de se garder. A qui n'en vient-il pas dans l'esprit par cette porte banale de la mémoire, toujours ouverte à ce qui est imitation et mode ? Notre langue ne souffre point ces ombres qui se placent entre notre pensée et nous ; c'est le premier devoir de l'écrivain de s'en défier, ou plutôt de les chasser courageusement comme Énée[2] dissipait les ombres avec son épée. Ces images sont le plus souvent des effets du sang, des fumées qui montent au cerveau. Les littératures les plus riches en images sont les plus pauvres d'idées. Certains écrivains sont pleins d'images ; tout reluit, tout brille, tout étincelle ; mettez tout cela au creuset : pour quelques parcelles d'or, que de cendres ! L'image ne doit être que le dernier degré d'exactitude, ou plutôt elle ne doit être que la pensée elle-même exprimée en perfection ; mais pour une qui remplit cet office, combien qui ne sont que des apparences de la pensée !

Enfin, quel esprit cultivé ne sera pas d'accord avec moi sur ce qu'il en coûte, dans notre langue, pour lier le discours et n'y employer que les termes propres ? Pour la propriété ce n'est pas assez d'être bien doué ; il faut savoir sa langue et avoir pesé dans les écrits des modèles ce que valent les mots dont nous nous servirons à notre tour. Il faut que l'étude les place dans la mémoire de l'écrivain, qui les y garde, comme de l'argent qui dort, jusqu'au jour où l'inspiration les en tire, les anime de sa propre vie, en sorte que, tout en ayant le même sens, ils lui appartiennent néanmoins par l'emploi qu'il en fait. Il doit donc réunir deux qualités qui semblent s'exclure : il doit être savant et inspiré. S'il n'est que savant, il répétera froidement et sans effet ce qui a été mieux dit par

1. *Nuances,* distinctions délicates entre les différents aspects de la pensée.
2. Allusion à un passage de Virgile (*Enéide,* ch. VI), dans lequel Enée, pénétrant aux Enfers, écarte les ombres avec son épée.

d'autres ; s'il n'est qu'inspiré, il risquera de parler dans une langue qui ne sera comprise que de lui.

Quant à la liaison, à cette suite et à cette jointure des idées dont Horace a admiré la puissance[1] en homme qui en avait senti la difficulté, que d'efforts d'attention n'y faut-il pas! Que de fois la force d'esprit qui doit tenir toutes ces pièces rangées ne fléchit-elle point! Quels soins pour disposer dans l'ordre naturel tant de pensées qui se présentent isolément et avant leur tour, pour reconnaître les points par où elles se touchent, pour faire un tissu indestructible de tous ces fils dispersés!

La réunion de ces diverses conditions, une certaine facilité apparente qui cache au lecteur jusqu'à la trace des efforts qu'elle a coûtés, voilà ce qui constitue un bon écrit, ou plutôt une chose écrite en français; car je ne donne pas ici le secret du génie. Ai-je ce secret? et qui peut se vanter de l'avoir? J'indique ce que veut la langue française de quiconque prend la plume; et ces réflexions sur les lois du discours regardent non ceux qui ont le don du discours, mais les esprits, en grand nombre, qui peuvent se perfectionner par la culture, et tirer du travail des ressources qui les sauvent du ridicule de mal écrire. Le ridicule, est-ce assez dire? Il n'y va pas seulement de notre vanité; notre vie même peut y être engagée ; car celui qui s'est fait écrivain et qui ne sait ni ne pratique les lois du discours, combien n'est-il pas à la merci des hommes et des choses!

(*Histoire de la littérature française*[2], tome Ier, ch. I.)

L'INFLUENCE PERSONNELLE DE LOUIS XIV SUR LES LETTRES

Son influence s'est marquée plus particulièrement sur deux genres, le poème dramatique et l'éloquence religieuse, le théâtre et la chaire : le théâtre pendant la plus glorieuse époque de son règne; la chaire presque constamment, depuis la fin

1. Voir Horace, début de l'*Épître aux Pisons*.
2. 4 vol. in-18, Paris, librairie Firmin-Didot.

de son âge mûr jusqu'à sa mort, après avoir été un goût sérieux dans ses plus belles années.

Le théâtre n'eut pendant longtemps qu'un idéal dont les traits sont répandus dans tous les poèmes dramatiques d'alors : c'est Louis XIV jeune homme. Tant de puissance si facilement portée, tant de gloire en si peu de temps, ses passions mêmes, qui tiraient je ne sais quelle grandeur de sa jeunesse, de la beauté de sa personne, de l'éclat de ses victoires, de la dignité royale jamais oubliée, de tous les devoirs de bienséance et d'affection sérieuse gardée envers la reine[1], non pour atténuer des torts par des égards, mais parce qu'il savait se gouverner dans l'entraînement ; toutes ces choses qui forment pour ainsi dire la partie la plus touchante de l'art dramatique, je ne m'étonne pas que le théâtre en prît dans la vie du roi les plus sensibles images. L'impression qu'en avait reçue Quinault[2] lui inspira et fit réussir ces pièces plus doucereuses que passionnées, qui donnaient tant de dépit à Corneille vieillissant. Les sujets applaudissaient à ces agréables peintures du jeune roi. On s'intéressait, faut-il le dire, à ses amours, à cause de cette décence parfaite qui en écartait le mépris, et parce qu'on le savait d'ailleurs fort appliqué aux soins de l'État, exact au travail qui lui était si nouveau, et capable, quand il le fallait, de se rendre maître de sa passion[3].

Je devrais avoir du scrupule à rechercher comment le théâtre a tiré des beautés durables d'actes que réprouve la morale même la plus mondaine. Mais le même attrait qui intéressait les contemporains aux fautes domestiques de Louis XIV, me porte comme malgré moi à toucher un point si délicat, et à examiner par quelles circonstances l'art ni la morale dramatique n'ont souffert de la faveur accordée à un mauvais exemple.

1. Marie-Thérèse.

2. Quinault (1635-1688), membre de l'Académie française, donna plusieurs tragédies, dont quelques-unes furent très applaudies, comme l'*Astrate,* attaquée par Boileau. Sa comédie *la Mère coupable* resta longtemps au théâtre. Il composa ensuite des livrets d'opéra dont Lulli fit la musique : *Armide, Alceste, Cadmus,* etc. Ses vers sont harmonieux, mais languissants et dépourvus de force.

3. Sa rupture avec Hortense Mancini en est une preuve.

Un mot expressif de Saint-Simon[1], si fertile, comme on sait, en mots de ce genre, et qui n'est suspect ni d'indulgence pour Louis XIV, ni de complaisance pour ses amours, me met sur la voie. Parlant de la jeunesse du roi comprimée par Mazarin, sous le joug duquel il commençait à *pointer,* ce prince, dit-il, *sentit l'amour*. Ce ne fut donc pas seulement cette ardeur, cette impétuosité de désirs, ce sang chaud et bouillant semblable au vin fumeux, dont parle Bossuet. Louis XIV aima sérieusement, jusqu'au sacrifice. Il connut cette passion qui développe le cœur, et qui tire l'homme de soi par la séduction même du plus grand amour de soi. Quand il fallut rompre avec la nièce du cardinal Mazarin, Hortense Mancini, il faisait pitié à la reine sa mère par la profonde tristesse où l'avait jeté, disait celle-ci, la perte de ce qu'il aimait. Mais, ajoutait-elle, il était « tendre et raisonnable tout ensemble »; il trouva des forces dans sa raison, dans son bon naturel, « dans une âme à qui Dieu a donné toute l'élévation nécessaire à un grand roi ». Mme de La Fayette[2], dont la réserve à peine obligeante sur Louis XIV trahit l'amie de quelques frondeurs plus résignés que réconciliés, rend le même témoignage de cette tendresse du roi... On ne lui put jamais reprocher ni le libertinage, ni cette fade galanterie qui n'est qu'un vernis de politesse jeté sur le libertinage. Mais le sérieux et la profondeur de la passion adoucirent les jugements qui furent portés sur ses désordres, où d'ailleurs ne parut jamais l'odieux de la toute-puissance, et où le roi ne prit que ce qu'on offrait à l'homme : témoin La Vallière, qui mourut pour le monde le jour où elle cessa d'être aimée[3].

Quand la politique maria Louis XIV avec une princesse qui ne sut jamais parfaitement la langue de son époux et de ses enfants, le cœur du jeune roi était encore tout ému d'une première passion qu'il avait dû vaincre. Des devoirs toujours

1. Le duc de SAINT-SIMON (1675-1755), auteur de *Mémoires sur le règne de Louis XIV et sur la Régence.*

2. HORTENSE DE LA FAYETTE (1632-1693). Elle a composé un roman remarquable, *la Princesse de Clèves,* des *Mémoires sur la cour de France pour les années 1688 et 1689,* une *Histoire de Henriette d'Angleterre.*

3. Elle entra au monastère des carmélites, à Paris, en 1674.

observés, une affection fondée sur l'estime, n'apaisèrent pas ce premier trouble, qui le livrait presque sans défense à toutes les tentations. Il aima de nouveau et il succomba. Une certaine faveur de l'opinion encouragea cette faute, et personne ne s'indigna qu'un prince jeune, charmant, adoré, après avoir accepté pour le bien de l'État la contrainte d'un mariage politique, eût cédé à une passion sérieuse, en gardant à la reine le respect et la bonté, et en ne négligeant aucun des devoirs du roi. Les lettres, qui sont pleines de condescendance pour tout ce qui est de l'homme, et surtout pour les faiblesses des grandes âmes, exprimèrent sous mille formes cette faveur de l'opinion. A aucune époque l'amour n'a été mieux peint, ni sous des traits plus nobles et plus touchants. On en avait pris l'image chez Louis XIV lui-même, chez qui l'amour était à la fois passionné et réglé, outre cette décence qui avait le mérite d'un sacrifice à la pudeur publique. Tous les héros du théâtre d'alors sont tels qu'Anne d'Autriche représente son fils, tendres et raisonnables. Ceux-là seuls intéresseront toujours l'esprit humain. L'amour n'est touchant que dans les grands cœurs, parce qu'il s'y trouve accompagné de la raison qui le rend naturel en lui ôtant tout air d'imitation, et honnête en le subordonnant au devoir ou en l'y sacrifiant.

Ces remords mêmes dont Boileau veut que l'amour soit combattu au théâtre[1], pour que la peinture en soit plus pathétique, n'ont pas été inconnus à Louis XIV. Dans sa passion pour Mlle de La Vallière, et plus tard pour Mme de Montespan, le devoir se fit sentir bien longtemps avant la satiété, et troubla le passé par des regrets, le présent par des scrupules douloureux. Le roi, pour se guérir de ce dernier amour, demanda l'aide de Bossuet, et il souffrit ses conseils sévères, qui lui montraient dans les malheurs du royaume le châtiment des fautes du roi. Or, dans le temps qu'il chargeait Bossuet de le faire souvenir de son devoir, telle était encore la violence de sa passion que le grand évêque ne l'exhorte

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse et non une vertu.
(Boileau, *Art poétique*, ch. III.)

pas à en triompher en un instant : « Ce serait, écrivait-il au roi, vous demander l'impossible. » Il l'invite seulement à « tâcher de la diminuer un peu, à craindre de l'entretenir ». Mais dans une autre lettre écrite plus tard, « avec une indépendance absolue, aussi bien qu'avec un zèle et une ardeur extrêmes, » il l'en pressait au nom des peuples souffrants. En lui prescrivant comme l'unique remède des maux publics « la résolution de changer dans sa vie ce qui déplaisait à Dieu », Bossuet le rendait responsable de ces maux. A la vérité, c'est par son commandement que Bossuet lui tenait ce sévère langage : mais n'était-ce pas l'effet d'un secret mécontentement de soi-même, que de commander à la voix la plus libre alors, à la voix de l'évêque, de lui parler de ses fautes? Croit-on que l'homme le plus obéi et le plus flatté qui fût au monde ne sentît pas sans quelque amertume le reproche sous la déférence et la condamnation dans le conseil même de se corriger?

Ce sérieux de la passion, cette violence, ces combats qui agitèrent le cœur de Louis XIV, le théâtre d'alors en est l'image fidèle. Là aussi l'amour est sérieux ; il est violent, il est combattu. Dans les pièces où le devoir succombe, l'amour est à la fois malheureux et criminel[1] ; dans celles où le devoir l'emporte, l'amour est encore malheureux, quoiqu'il soit innocent. Toujours profond et noble, on ne le confondit point avec ce désordre grossier de l'imagination et des sens, qui usurpe son nom et prétend vainement à l'intérêt qu'il inspire ; toujours combattu, souvent sacrifié au devoir, Louis XIV n'en peut regarder la peinture comme une flatterie adressée à ses fautes, ni le public garder un doute dangereux sur les suites toujours funestes d'un amour illégitime[2].

(*Histoire de la littérature française*[3], tome II, ch. VII.)

1. Dans *Phèdre* de Racine, par exemple.
2. On prétendit qu'en écrivant *Amphytrion*, Molière avait voulu justifier les désordres du roi !
3. 4 vol. in-18, Paris, librairie Firmin-Didot.

LES FABLES

Je ne ferai point de dissertation sur la fable. A regarder ce genre trop en savant, on se jette, comme Lessing[1], dans des subtilités. La fable du moins aurait dû échapper aux théories. Je ne sais si c'est la tyrannie ou la liberté qui donna naissance à l'apologue; je me borne à remarquer qu'on a goûté ce genre dans des pays et dans des temps fort divers, et que de toutes les conventions littéraires qu'on nomme genres, il n'en est aucune dont s'accommodent un plus grand nombre d'esprits. Il n'y faut ni savoir ni points de vue particuliers. Si un certain degré de culture est nécessaire pour en goûter toutes les beautés, il suffit d'avoir l'esprit sain pour s'y plaire. On lit des fables à tous les âges de la vie, et les mêmes fables ; à chaque âge elles donnent tout le plaisir qu'on peut tirer d'un ouvrage de l'esprit, et un plaisir proportionné.

Dans l'enfance, ce n'est pas la morale de la fable qui frappe, ni le rapport du précepte à l'exemple; mais on s'y intéresse aux propriétés des animaux et à la diversité de leurs caractères. Les enfants y reconnaissent les mœurs du chien qu'ils caressent, du chat dont ils abusent, de la souris dont ils ont peur ; toute la basse-cour, où ils se plaisent mieux qu'à l'école. Ils y retrouvent ce que leur mère leur a dit des bêtes féroces : le loup dont on menace les méchants enfants, le renard qui rôde autour du poulailler, le lion dont on leur a vanté les mœurs clémentes[2]. Ils s'amusent singulièrement des petits drames dans lesquels figurent ces personnages ; ils y prennent parti pour le faible contre le fort, pour le modeste contre le superbe, pour l'innocent contre le coupable. Ils en tirent ainsi une première idée de la justice. Les plus avisés, devant lesquels on ne dit rien impunément, vont plus loin ; ils savent saisir une première ressemblance entre les

1. Lessing (Ephraïm), poète et critique allemand, né en 1729, mort en 1781, auteur de fables, et d'un traité sur la fable où il attaque La Fontaine.

2. Ce n'est pas sans raison que Bernardin de Saint-Pierre a dit, en parlant de La Fontaine : « Si ses fables n'étaient pas l'histoire des hommes, elles seraient encore pour moi un supplément à celle des animaux. »

caractères des hommes et ceux des animaux : j'en sais qui ont cru voir telle de ces fables se jouer dans la maison paternelle. L'esprit de comparaison se forme insensiblement dans leurs tendres intelligences. Ils apprennent du fabuliste à reconnaître leurs impressions, à se représenter leurs souvenirs. En voyant peint si au vif ce qu'ils ont senti, ils s'exercent à sentir vivement. Ils regardent mieux et avec plus d'intérêt. C'est là, pour cet âge, le profit proportionné [1].

Les fables ne sont pas le livre des jeunes gens ; ils préfèrent les illustres séducteurs, qui les trompent sur eux-mêmes et leur persuadent qu'ils peuvent tout ce qu'ils veulent, que leur force est sans bornes et leur vie inépuisable [2]. Ils sont trop superbes pour goûter ce que, enfants, on leur a donné à lire. C'était une lecture de père de famille, dans le temps des conseils minutieux et réitérés, où le fabuliste était le complice des réprimandes, et le docteur de la morale domestique. Mais si, dans cet orgueil de la vie, il en est un qui, par désœuvrement ou par fatigue des plaisirs, ouvre le livre dédaigné, quelle n'est pas sa surprise, en se retrouvant parmi ces animaux auxquels il s'était intéressé enfant, de reconnaître par sa propre réflexion, non plus sur les paroles du maître ou du père, la ressemblance de leurs aventures avec la vie, et la vérité des leçons que le fabuliste en a tirées !

Ce temps d'ivresse passé [3], quand chacun a trouvé enfin la mesure de sa taille, en s'approchant d'un plus grand; de ses forces, en luttant avec un plus fort; de son intelligence, en voyant le prix remporté par un plus habile; quand la maladie,

1. C'est la réfutation du paradoxe de J.-J. Rousseau contre la fable, qui, prétend-il, est immorale, et fait que les enfants, « au lieu de s'observer sur le défaut dont on veut les guérir ou préserver..., penchent à aimer le vice avec lequel on tire parti des défauts des autres. »

2. Voyez ce qu'a dit Bossuet de la jeunesse (*Panégyriques*) : « Elle n'a point encore d'expérience des maux du monde, ni des traverses qui nous arrivent; de là vient qu'elle s'imagine qu'il n'y a point de dégoût, de disgrâce pour elle. Comme elle se sent forte et vigoureuse, elle bannit la crainte, et tend les voiles de toutes parts à l'espérance qui la conduit. »

3. Saint-Marc Girardin voudrait réserver les fables aux hommes faits, non pas, comme Rousseau, parce qu'il les trouve immorales, mais « comme ayant un mérite et un charme que l'âge mûr goûte mieux que l'enfance ». Voyez son ouvrage sur *La Fontaine et les Fabulistes*.

la fatigue, lui ont appris qu'il n'y a qu'une mesure de vie; quand il est arrivé à se défier même de ses espérances, alors revient le fabuliste qui savait tout cela, qui le lui dit et qui le console, non par d'autres illusions, mais en lui montrant son mal au vrai, et tout ce qu'on en peut ôter de pointes par la comparaison avec le mal d'autrui.

Vieillards enfin, arrivés au terme du « long espoir et des vastes pensées », le fabuliste nous aide à nous souvenir. Il nous remet notre vie sous nos yeux, laissant la peine dans le passé et nous réchauffant par les images du plaisir. Enfermés dans ce petit espace de jours précaires et comptés, quand la vie n'est plus que le dernier combat contre la mort, il nous en rappelle le commencement et nous en cache la fin. Tout nous y plaît : la morale qui se confond avec notre propre expérience, en sorte que lire le fabuliste, c'est ruminer; l'art dont nous sommes touchés jusqu'à la fin de notre vie, comme d'une vérité supérieure et immortelle; les mœurs et les caractères des animaux, auxquels nous prenons le même plaisir qu'étant enfants, soit ressouvenir des imperfections des hommes, soit effet de cette ressemblance justement remarquée entre les goûts de la vieillesse et ceux de l'enfance. Il est peu de vieillards qui n'aient quelque animal familier : c'est quelquefois le dernier ami; celui-là du moins est éprouvé : il souffre nos humeurs, il joue avec la même grâce pour le vieillard que pour l'enfant. Le maître du chien n'a ni âge, ni condition, ni fortune; le faible est pour le chien le seul puissant de ce monde; le vieillard lui est un enfant aux fraîches couleurs, le pauvre lui est roi.

Il est vrai qu'en attribuant toutes ces propriétés à la fable, nous avons involontairement en vue le genre tel que La Fontaine l'a traité. Cependant Ésope, Phèdre, ces deux modèles dans l'antiquité, donnent la même sorte de plaisir et de profit, quoique à un degré moindre. Mais la fable dans toute sa grâce et dans tout son effet moral, est de l'invention de La Fontaine.

(*Histoire de la littérature française* [1], tome III, ch. x.)

1. 4 vol. in-18, Paris, librairie Firmin-Didot.

LES BEAUTÉS DURABLES DE ROUSSEAU

Il y a deux hommes en lui : l'utopiste[1], à la charge duquel sont tous les défauts, et l'homme qui eut de la sensibilité dans sa prétention d'être le seul à en avoir, et peut-être de la vraie bonté dans sa philanthropie. Cette part de passion naturelle et de bonté vraie lui a inspiré des pages énergiques et tendres, où il est créateur et inimitable. Rousseau vit par ses belles pages ; il vit aussi par toutes les choses où il a eu raison contre ses contemporains. Peu importe que l'esprit de contradiction et l'ardeur de la singularité l'aient averti, avant sa conscience et sa raison, de certains sophismes de son temps : il les a signalés avec éclat, il les a combattus avec éloquence, il les a vaincus, c'est assez. Pour être passées dans les mœurs et dans les lois, les vérités qu'il a défendues ou revendiquées n'ont rien perdu de leur à-propos, ni du feu d'éloquence dont il en a animé l'expression. Et lors même que les faits qui en sont sortis seraient suspendus ou abolis, et que de vérités pratiques elles redeviendraient des vérités spéculatives, elles font désormais partie des conquêtes durables et des croyances de l'esprit humain.

Il s'agit moins, d'ailleurs, de vérités nouvelles que de vérités rendues nouvelles, soit par le moment où il les a défendues, soit par la beauté de la défense. Ainsi lorsque Rousseau revendique la religion naturelle contre le matérialisme de son temps, il n'invente rien, et c'est tant mieux ; mais il y a des restaurations qui valent autant que des inventions ; et la *Profession de foi du Vicaire savoyard*[2] est de celles-là. Parler de Dieu et de l'âme à ce siècle où, dans une foule qui n'y croyait plus guère que par respect humain, des esprits distingués faisaient profession d'athéisme[3], où Voltaire défendait Dieu

1. Lorsqu'il écrit, par exemple, le *Discours sur l'inégalité, sur les Sciences les lettres*, etc.
2. Dans son traité de l'éducation, intitulé *Émile*.
3. Plusieurs des encyclopédistes, par exemple.

comme une bonne institution de police, c'était une inspiration de génie et un acte d'homme de bien. Rousseau n'a rien écrit de plus solide et de plus élevé que ces belles pages. Il y était soutenu et comme porté par la conscience du genre humain, par tout ce que ses illusions et ses fautes avaient laissé d'intact dans la sienne, par tout ce que son esprit reçut jamais de pures lumières. Il ne commit pas d'ailleurs la question avec les arguments de la même philosophie du XVIIIe siècle ni avec les railleries qu'elle en faisait à table. Il ne fit pas une œuvre de polémique : il se prosterna et il adora.

Jamais plus magnifique hommage ne fut rendu par la raison humaine à son divin créateur. Il est vrai qu'un hommage plus magnifique encore resterait infiniment au-dessous du plus simple acte de foi et d'amour d'une âme véritablement chrétienne ; mais puisqu'il y a des esprits qui ne peuvent pas devenir religieux par le cœur, ne faut-il pas remercier Dieu qu'il lui ait plu de se révéler à eux par la force de la logique dans les écrits d'un Descartes, par la force du sentiment dans ceux d'un Jean-Jacques Rousseau ?

(*Histoire de la littérature française*[1], tome IV, ch. XI.)

DIDEROT

On pourra comparer les lignes suivantes avec les pages que Villemain a écrites sur le même sujet.

Diderot, c'est le paradoxe. C'est pour cela qu'il est si cher à une certaine classe de lettrés, outre son désordre, dont l'attrait n'est pas médiocre pour les gens qui ne goûtent pas l'ordre. Il a été toute sa vie l'homme qui conseillait à Rousseau de tourner contre les lettres la déclamation qu'il avait préparée pour leur défense. Il aimait la vérité sans la respecter, comme une maîtresse, avec l'infidélité en projet. Les zélés qui, en ces derniers temps, ont parlé de remplacer les Pères[2] par les auteurs païens ne se doutent guère que l'idée était venue à Diderot de mettre aux mains des enfants de

1. 4 vol. in-18, Paris, librairie Firmin-Didot.
2. Les écrits des Pères de l'Église.

dix à onze ans des extraits des Pères, « comme ayant autant d'esprit que les plus beaux esprits d'Athènes et de Rome ». — Et poussant sa pointe, il voulait qu'on fît argumenter les enfants de douze à treize ans sur les preuves métaphysiques de la religion. — Type du décousu, de la témérité, se permettant tout, même la raison et la vérité, agité de tous les souffles du temps, sans l'est, point incapable de bien, pourvu qu'il n'y fallût que le premier mouvement, faisant le mal avec l'étourderie de l'enfant qui lapide une statue, il y aurait autant de duperie à l'admirer qu'à lui demander, comme La Harpe, au nom de la religion, de la morale et du goût, un compte pédantesque de tous ses paradoxes.

(*Histoire de la littérature française*, tome IV, ch. XII[1].)

1. 4 vol. in-18, Paris, librairie Firmin-Didot.

SAINT-MARC GIRARDIN

1801-1873

Déjà couronné trois fois par l'Académie française, à vingt-sept ans, SAINT-MARC GIRARDIN dut à ses opinions libérales, lors de la révolution de juillet, la suppléance de Guizot à la Sorbonne. En 1834, il fut appelé à la chaire de poésie française et, la même année, fut nommé député de Saint-Yrieix. Il ne se laissa pas, toutefois, absorber par la politique, et continua à occuper sa chaire durant près de vingt-cinq ans. En 1844, il fut élu membre de l'Académie française, et après s'être tenu à l'écart de la politique, sous l'Empire, il vint, en 1871, siéger à l'Assemblée nationale, où il représentait le département de la Haute-Vienne.

Les principaux ouvrages de Saint-Marc Girardin, sont : le *Cours de littérature dramatique,* l'étude sur *La Fontaine et les Fabulistes,* et l'étude sur *J.-J. Rousseau, sa Vie et ses Œuvres.*

Appliquant la psychologie à la critique, Saint-Marc Girardin fait de cette dernière une véritable étude morale. Elle devient, entre ses mains, une peinture de nos travers, de nos idées, de nos mœurs. Il explique les talents par les caractères, et associe étroitement le goût à la conscience de l'écrivain. Aussi ses jugements sont-ils toujours élevés, un peu exclusifs peut-être, et exprimés d'une façon piquante, dans un langage simple et presque familier.

On peut dire avec M. de Sacy que chez lui le critique « ne se compose pas pour son auditoire; il se donne à lui tel qu'il est. Sa parole ne se gonfle pas; elle est simple, naturelle et vive comme sa pensée même. »

DE LA NATURE DE L'ÉMOTION DRAMATIQUE

La sympathie que l'homme sent pour l'homme est la cause du plaisir que donnent les arts qui procèdent de l'imitation de la nature humaine. C'est par là que nous aimons les statues et les tableaux. Mais c'est au théâtre surtout que cette sympathie s'exerce[1] et se développe, parce que nulle part l'imi-

1. Se donne carrière.

tation de la nature humaine n'est poussée plus loin. Au théâtre nous ne voyons pas seulement la forme et la figure de l'homme, nous voyons les mouvements de son cœur[1]. Nous trouvons un plaisir de curiosité morale à observer nos semblables, à voir comment ils vivent et comment ils agissent, à plaindre leurs malheurs, s'ils sont malheureux, et à rire de leurs défauts, s'ils sont ridicules. Le théâtre satisfait à ce sentiment par la comédie, qui plaît à la malignité de l'homme, et par la tragédie, qui excite sa pitié. Non pas que l'homme aime le malheur d'autrui, mais il aime la pitié qu'il en éprouve[2]; et, comme au théâtre la souffrance des personnages n'a rien de réel, il jouit à son aise de son émotion[3]. L'âme se fait un plaisir de l'agitation que lui donne le spectacle des passions humaines, et un plaisir d'autant plus doux qu'elle sait que ces passions ne sont qu'une image et qu'une illusion qu'elle croit sans dangers. Ces sentiments impétueux qui poussent au crime les héros tragiques, ces amours qui font leur joie et leur tourment, nous émeuvent et nous attendrissent sans nous inquiéter. Nous nous rassurons, sachant fort bien que nous ne sommes pas en jeu dans les périls de ce genre, et nous jouissons sans scrupule de la vue et du voisinage de ces passions, qui, comme le dit fort bien Nicole[4], sont tournées en plaisirs. Il y a cependant dans cette jouissance quelque chose de dangereux; et ce que reprochent au théâtre

1. En ce sens que l'auteur dramatique met en action les sentiments et les passions qui agitent le cœur de ses personnages.
2. L'émotion qu'on éprouve au théâtre est donc purement esthétique.
3. Un poète délicat, M. Ernest Dupuy, a exprimé cette même pensée, dans les *Parques,* poème couronné par l'Académie française (Jouvet édit.) :

> Mais l'Art rend à ta vue attentive et ravie
> Tous les déchirements douloureux de la vie
> Sans l'appréhension de la réalité.
> Il fait du jeu sanglant des amours et des haines
> Une suave angoisse aux pleurs voluptueux,
> Et dore, a la lueur des illusions vaines,
> L'obscure destinée aux sentiers tortueux.

4. *Essais de morale,* t, V, p. 380, édit. de 1758. — Nicole (1625-1695), janséniste, collaborateur d'Arnauld. Il est célèbre surtout par ses *Essais de morale,* qui le placent immédiatement au-dessous des grands maîtres. On connaît l'admiration de Mme de Sévigné pour Nicole : elle disait qu'elle aurait voulu faire de son œuvre « du bouillon pour l'avaler ».

les prédicateurs et les moralistes, Bossuet[1], Nicole[2], J.-J. Rousseau[3], c'est de croire qu'en amollissant l'âme il ne la corrompt point, et qu'en remuant à plaisir le levain des passions il ne les fait pas fermenter.

(*Cours de littérature dramatique*[4].)

DE L'ÉMOTION DRAMATIQUE

Les Grecs, pour être émus, n'avaient besoin que des fictions[5] de leur théâtre; et c'est là ce qui fait leur gloire dramatique. Ils restaient dans les limites de l'illusion. A Rome, au contraire, le peuple, pour être touché, avait besoin de spectacles grossiers[6]. Les plaintes harmonieuses d'un Philoctète, d'un Œdipe[7], ne remuaient point le cœur des Romains ; il leur fallait les cris des gladiateurs mourants. Rome méprisait les petites terreurs de la tragédie grecque : elle préférait ses jeux du cirque, c'est-à-dire des hommes se battant, se blessant, se tuant. Une arène rouge de sang, un sol ébranlé sous les convulsions des mourants, de vraies agonies, de vraies morts, de vrais cadavres, voilà l'émotion dramatique comme la comprenaient les Romains, voilà le drame de cette société matérialiste. Aussi n'en a-t-elle point eu d'autre. Rome n'a point eu d'art dramatique, parce qu'elle a préféré le cirque au théâtre, les émotions du corps aux émotions de l'esprit...

Quand le théâtre fait prévaloir les émotions du corps sur les émotions de l'esprit, il se rapproche du cirque ; mais il

1. Les anathèmes de BOSSUET contre le théâtre et les comédiens sont restées célèbres. Voir en particulier sa *Lettre au père Caffaro,* où il s'est montré si dur pour Molière.

2. Dans les *Visionnaires,* dirigés contre DESMARETS DE SAINT-SORLIN, et qui attirèrent à Port-Royal une si mordante réponse de RACINE.

3. *Lettre à d'Alembert contre les spectacles.*

4. 5 vol. in-12 ; Charpentier éditeur, Paris.

5. Des inventions fabuleuses créées par les poètes dramatiques.

6. On rapporte, par exemple, que lors d'une représentation de l'*Hécyre* de TÉRENCE, le plus attique des poètes comiques latins, le peuple quitta bruyamment le théâtre dès les premières scènes, pour aller voir des lutteurs et un danseur de corde.

7. *Philoctète, Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* étaient des tragédies du poète grec SOPHOCLE.

en est aussitôt puni par une prompte décadence. En effet, les émotions qui viennent du corps sont bornées et monotones : on connaît bien vite toutes les contorsions tragiques des passions exagérées [1] ; on s'aperçoit promptement que ces cris de souffrance et d'agonie qui, la première fois, ont frappé l'oreille d'un coup inattendu et terrible, rendent toujours le même son, et au bout de quelque temps l'auteur et le spectateur viennent échouer contre l'impossibilité de faire sentir autre chose que ce qu'ils ont fait et senti hier. J'ajoute que c'est sur cet écueil que doivent venir échouer tous les arts qui sortiront du cercle de l'imitation matérielle. La nature matérielle est beaucoup plus bornée que la nature morale, soit pour jouir, soit pour souffrir. L'âme, dans ses douleurs, est patiente et variée, parce qu'elle est immortelle, tandis que le corps, après souffrir, ne sait que mourir : c'est la seule variété et la seule péripétie qu'il sache mettre dans ses douleurs, et de là aussi, au théâtre, la stérilité et la monotonie des souffrances matérielles [2].

(*Cours de littérature dramatique* [3].)

PRÉDOMINANCE DE LA SENSATION SUR LE SENTIMENT CHEZ LES ROMANTIQUES

Les Grecs ne craignaient pas d'exprimer la souffrance physique; mais ils la soumettaient aux lois du beau. C'est ainsi qu'ils l'idéalisaient, c'est ainsi qu'ils en faisaient une émotion qui pénétrait l'âme sans l'accabler. La philosophie et les arts s'accordèrent, chez les Grecs, pour faire prévaloir la nature morale sur la nature matérielle : les arts, par leur culte de la beauté, qui n'existe que dans le calme, et le calme même du corps vient de l'âme; la philosophie, en répandant l'idée que l'esprit est supérieur au corps. Cet ascendant progressif

1. Elles sont donc nécessairement limitées à un petit nombre de manifestations uniformes.

2. Ce qui fait précisément la supériorité du théâtre français au XVII[e] siècle, c'est qu'il s'adresse à l'esprit et au cœur plus qu'aux yeux, et qu'il substitue aux complications de l'action une situation morale qui naît des caractères.

3. 5 vol. in-12; Charpentier éditeur, Paris.

de l'esprit sur le corps préparait le monde au christianisme, qui fut le triomphe de la nature morale sur la nature matérielle; et, par une admirable harmonie, le culte du beau conduisait les hommes au culte du bon.

Nous croyons, depuis l'Évangile, à la prééminence de l'âme sur le corps; mais la lutte n'en dure pas moins. Dans l'antiquité, la littérature, en dépit du matérialisme qui faisait le fond de la religion, avait fini, sous l'influence de la philosophie, par donner la préférence à l'esprit sur le corps. De nos jours, la littérature semble suivre la marche contraire; non qu'en France la littérature moderne ait cherché souvent à représenter sur le théâtre la souffrance matérielle[1]. Lorsque nous mettons, par hasard, sur la scène une maladie, nous choisissons de préférence celles qui tiennent de près à la douleur morale, soit qu'elles en viennent, soit qu'elles l'imitent : ainsi, la folie, le spleen, etc. Dans les infirmités, même procédé : nous représentons la cécité ou le mutisme, les infirmités, enfin, qui semblent exciter l'intelligence par les obstacles mêmes qu'elles lui créent. La littérature actuelle est donc restée spiritualiste quant au choix des sujets; mais elle est matérialiste par l'expression. Étudions rapidement cette métamorphose curieuse.

Autrefois, l'expression des sentiments tenait de la nature des sentiments mêmes : elle avait quelque chose de pur et d'élevé; souvent même elle était trop abstraite. Chaque sentiment de l'âme a, pour ainsi dire, une sensation qui y correspond. Mais jamais, autrefois, le mot qui désigne la sensation ne s'avisait de prendre la place du mot qui désigne le sentiment; c'était l'âme humaine enfin, et non le corps, que la littérature s'efforçait de mettre en relief. De nos jours, on a voulu non plus seulement dessiner les sentiments du cœur humain, on a voulu les sculpter, si je puis ainsi dire; et comme, par la finesse de leur nature, ils échappaient au ciseau des Michel-Ange de la littérature, il a fallu, bon gré mal gré, au

1. Au moment où écrivait Saint-Marc Girardin, les auteurs dramatiques n'avaient pas encore franchi, dans la peinture de la souffrance matérielle, des limites au delà desquelles on risque de tomber dans la laideur et la vulgarité.

lieu du sentiment, prendre la sensation. La sensation, en effet, est plus grosse et plus robuste; elle a plus de masse et de saillie; elle se prête mieux aux procédés de ce genre de style. Cette prépondérance de la sensation sur le sentiment est un des plus singuliers effets du style moderne. Nous ne représentons, comme nos devanciers, que les passions de l'âme, la haine, la colère, la jalousie, l'amour, la tendresse maternelle; mais nous les représentons comme les passions du corps, nous les matérialisons, croyant les fortifier; nous les rendons brutales pour les rendre énergiques. C'était une des règles de l'ancienne poétique d'aider à ce que les passions ont de pur et d'immatériel, et de résister à ce qu'elles ont de grossier et de terrestre. C'était ce qu'Aristote appelait purifier les passions. Nous faisons le contraire : nous aimons à pousser la passion morale jusqu'à l'imitation de la passion matérielle; il semble que nous n'ayons foi qu'aux sentiments qui nous font faire un geste, je me trompe, une contorsion physique. Il nous faut les contorsions du corps pour croire aux émotions de l'âme. Et ne pensez pas que nous n'ayons cette manie qu'au théâtre et dans la littérature, non : nous apprécions les passions dans le monde d'après l'effet qu'elles font sur la santé. Où nos devanciers essayaient d'interroger le cœur, nous sommes tentés de tâter le pouls; nous doutons des chagrins qui ne rendent pas malades; nous faisons fi des passions qui ne rendent pas fous, et, dans nos douleurs, nous recourons plus volontiers au médecin qu'au prêtre, parce que, malgré nous et sans le vouloir, nous ne croyons qu'au corps.

Je veux, pour résumer ces réflexions, donner un exemple de la manière dont la littérature exprime ce matérialisme involontaire de la société, et comment la peinture de l'instinct semble remplacer peu à peu la peinture des sentiments.

Dans le roman de M. Victor Hugo intitulé *Notre-Dame de Paris,* une pauvre recluse vit dans une logette, c'est-à-dire dans un trou entre quatre murailles, percé seulement d'une étroite fenêtre. Elle est à demi folle depuis le jour où elle a perdu sa fille, enfant de quatre ans, que les Égyptiens lui ont volée. Elle retrouve sa fille, mais elle la retrouve échappée à

peine de l'échafaud et poursuivie par les sergents d'armes. Elle l'a cachée dans sa logette, et elle refuse de la livrer au bourreau. Le grand prévôt, alors, ordonne de démolir la logette, afin d'arracher Esméralda à cet asile où sa mère la croyait en sûreté. La situation est terrible et forte : c'est celle de Clytemnestre et d'Hécube, quand leurs filles sont arrachées de leurs bras pour être sacrifiées sur l'autel. Il y a, de plus, que Gudule, la recluse, est à demi folle depuis quinze ans : car, selon les règles de la poétique moderne, elle n'a pu résister à la douleur qu'elle a eue quand sa fille lui a été volée, et elle est devenue folle. Voyons comment ce poète peint son désespoir quand les sergents d'armes veulent lui enlever sa fille qu'elle vient à peine de retrouver :

Lorsque la mère entendit les pics et les leviers saper sa forteresse, elle poussa un cri épouvantable ; puis elle se mit à tourner avec une vitesse effrayante autour de sa loge, habitude de bête fauve que la cage lui avait donnée. Elle ne disait plus rien, mais ses yeux flamboyaient... Tout à coup elle prit un pavé, rit et le jeta à deux poings sur les travailleurs. Le pavé, mal lancé, car ses mains tremblaient, ne toucha personne et vint s'arrêter sous les pieds du cheval de Tristan ; elle grinça des dents... A mesure que le travail des démolisseurs semblait s'avancer, la mère reculait machinalement et serrait de plus en plus sa fille contre le mur. Tout à coup la recluse vit la pierre (car elle faisait sentinelle et ne la quittait pas du regard) s'ébranler, et elle entendit la voix de Tristan qui encourageait les travailleurs. Alors elle sortit de l'affaissement où elle était tombée depuis quelques instants et s'écria ; et, tandis qu'elle parlait, sa voix déchirait l'oreille comme une scie, tantôt balbutiait comme si toutes les malédictions se fussent pressées sur ses lèvres pour éclater à la fois : « Oh ! ho ! ho ! mais c'est horrible ; vous êtes des brigands ! Est-ce que vous allez vraiment me prendre ma fille ? Je vous ai dit que c'est ma fille ! Oh ! les lâches ! oh ! les laquais-bourreaux ! les misérables goujats ! assassins ! Au secours ! au secours ! au feu ! Mais est-ce qu'ils me prendront mon enfant comme cela ? Qu'est-ce donc qu'on appelle le bon Dieu ? » Alors, s'adressant à Tristan, écumante, l'œil hagard, à quatre pattes comme une panthère, et toute hérissée...

Je m'arrête. Dans Ovide[1], la métamorphose serait déjà commencée ; car ce n'est plus une douleur humaine que cette

1. Ovide, poète latin du siècle d'Auguste, auteur d'un poème intitulé *Métamorphoses,* suite de récits mythologiques dans lesquels sont racontées les principales transformations fabuleuses accomplies depuis l'origine du monde jusqu'à la mort de César.

rage de la panthère à qui le chasseur arrache ses petits ; ce n'est plus ni une femme ni une mère que je vois, c'est une folle furieuse, c'est une bête féroce ; la colère s'est changée en fureur, l'instinct a remplacé le sentiment, l'âme a cédé au corps. Éloignons-nous en répétant ce beau vers de Térence :

Homo sum : humani nil a me alienum puto.

« Je suis homme, et je ne me laisse toucher qu'à ce qui est humain. »

(*Cours de littérature dramatique,* t. Ier, ch. III [1].)

UNE SCÈNE DE L'AVARE TRAITÉE PAR UN AUTEUR MODERNE

Je suppose que, de nos jours, un auteur ait à traiter la situation que Molière a inventée dans l'*Avare*. Un père veut épouser une jeune femme qui est aimée de son fils ; il soupçonne l'amour de ce fils, et par une ruse il lui en arrache l'aveu ; cet aveu fait, il lui ordonne de renoncer à son amour. La situation est vive et dramatique; elle peut devenir terrible. L'auteur moderne ne manquerait pas, dans un pareil sujet, de viser au sérieux et à l'émotion ; il ne manquerait pas de déclamer à grands cris contre la tyrannie paternelle : « L'autorité paternelle ! s'écrierait le Cléanthe du drame moderne ; mais croyez-vous donc qu'elle doit étouffer les droits de l'amour et de la nature ? Ah ! mon père, je vous en supplie, ne me forcez pas de vous désobéir : je le ferais ! » A quoi j'imagine que le père répondrait par une tirade romanesque et sentimentale, ne voulant peut-être pas trop se targuer de l'autorité paternelle, ce qui est mauvais ton dans nos idées : « Eh ! pourquoi, dirait-il, n'aimerais-je pas cette jeune fille ? Le cœur vieillit-il ? Mon âme rajeunit quand mes yeux la voient, etc. »

CLÉANTE, se promenant à grands pas sur la scène.

Mon père !... mon père ! je répète encore ces syllabes sacrées, mais je commence à n'en plus comprendre le sens.

1. 5 vol. in-12 ; Charpentier éditeur, Paris.

LE PÈRE.

Et moi, que signifie pour moi ce nom de fils ?... Fils ! fils ! qu'est-ce que cela veut dire ? Ah ! rival plutôt ! voilà le mot que je comprends et que je hais.

LE FILS.

Eh bien donc, rival ! je le suis et je veux l'être ! Je prends cette jeune fille pour ma femme, vous présent, mon père, entendez-vous ? Oh ! il ne sera pas dit que mon père n'aura point assisté à mon mariage !

LE PÈRE.

Malheureux, je te maudis !

LE FILS, gravement.

Vous n'en avez plus le droit. Maudire, cela est d'un père ; vous êtes mon rival. Maudire, cela est du prêtre ; mais où sont en vous les signes du prêtre, les passions vaincues et la colère domptée ? Vous n'êtes ni père ni prêtre. (*Avec solennité et intention :*) Je n'accepte pas votre malédiction.

Voilà, dans le style du drame moderne, la traduction du mot : « Je n'ai que faire de vos dons. » Quel est, de ces deux mots, le plus corrupteur ? quel est celui qui met le plus en discussion le mystère de l'autorité paternelle ? Le sérieux du drame est d'autant plus dangereux, qu'il corrompt la raison par le sophisme et le cœur par l'émotion. La comédie plaisante, le drame argumente ; la comédie touche, en passant, l'idée délicate des bornes du pouvoir paternel et des droits toujours spécieux de l'amour ; le drame s'y arrête avec intention : il aime à développer cette thèse qui touche à toutes les passions, car toutes aiment la révolte. Ne dites donc plus, avec J.-J. Rousseau, que la comédie de Molière est une école de dépravation. C'est la mauvaise comédie et le drame qui dépravent le cœur, parce qu'ils ont la prétention de prêcher et d'instruire, parce qu'ils énervent les âmes par la sentimentalité, et corrompent les esprits par le sophisme. La bonne comédie amuse aux dépens des vices, qu'elle oppose les uns aux autres ; mais elle n'en recommande et n'en préconise aucun.

(*Cours de littérature dramatique,* t. Ier, ch. XIII [1].)

1. 5 vol. in-12 ; Charpentier éditeur, Paris.

SUR LA BIZARRERIE EN LITTÉRATURE

Les exceptions et les bizarreries deviennent vite monotones. En effet, la bizarrerie est, pour ainsi dire, un mauvais geste de l'âme qui, comme les mauvais gestes dont le corps prend involontairement l'habitude, déplaît vite parce qu'il est toujours le même[1]. Les gens bizarres ne sont amusants que pendant une heure au plus, parce qu'au bout d'une heure on est las de voir leur sentiment et leurs idées tourner toujours dans le même cercle. Les caractères étranges et singuliers, qu'il est de mode de mettre sur le théâtre et dans les romans, font le même effet; ils fatiguent parce qu'ils sont uniformes[2], parce que leur bizarrerie est comme une sorte de ressort qui tire toujours leur pensée et leurs actions du même côté, et dont le jeu est bien connu. Il y a, en effet, quelque chose de pis que d'être comme tout le monde : c'est d'être toujours le même. J'aime encore mieux les gens communs que les gens monotones. J'ajoute que ce qui nuit encore à la bizarrerie, c'est qu'elle est trop aisément irritable. Comme elle tient à un trait particulier, comme elle consiste dans un détail et non dans l'ensemble des choses, il est facile de l'imiter et de la reproduire. La facilité de l'imitation est, en littérature comme en peinture, la punition de ce qu'on appelle la *manière*[3].

(*Cours de littérature dramatique*[4].)

SUR L'IDÉAL

Nous n'atteignons jamais jusqu'où nous voulons, et cependant nous atteignons plus haut que nous ne l'eussions fait

1. La bizarrerie confine, en effet, à la manie.
2. Semblables les uns aux autres.
3. La *manière :* tout ce qui sent le procédé et l'affectation. L'exemple des précieuses, au XVIIe siècle, confirme la vérité et la solidité de ce jugement sur la bizarrerie en littérature. A force de viser à l'originalité et à la recherche, les précieuses éloignèrent d'elles les meilleurs esprits, provoquèrent une réaction contre le mauvais goût, et furent imitées par ces *pecques provinciales* dont elles avaient le plus absolu mépris, mais avec lesquelles elles furent confondues dans une même réprobation.
4. 5 vol. in-12; Charpentier éditeur, Paris.

sans nos efforts. Ce but, qui recule devant nous, nous encourage et nous anime[1]. Nous ne pouvons un peu que parce que nous voulons beaucoup, et nous n'arrivons au bien que parce que nous avons l'idée du mieux : tant éclate partout, dans nos actions comme dans nos sentiments, ce contraste de grandeur et de misère, de faiblesse et de force, qui fait le fond du cœur et de l'esprit humain[2] !

Je cherche un exemple de cette force qui tient[3] à notre impuissance même. Pardonnez-moi si je le prends dans mes paroles[4]. Croyez-vous qu'en ce moment j'exprime tout ce que je veux ? Non, je lutte contre l'impuissance que je sens de vous communiquer mon idée tout entière. J'ai en moi, j'ai devant l'œil de mon esprit l'image vive et nette de ma pensée ; je la vois pleine de clarté et de lumière, et pourtant je ne peux pas vous la montrer telle que je la vois ; elle s'obscurcit avant de vous arriver ; il y a entre vous et moi je ne sais quel brouillard qui l'efface à moitié. Mais, si je n'avais pas cette image qui brille devant mes yeux, pourrais-je parler ? pourrais-je rien exprimer de mes pensées ? Non. C'est parce que je ne suis pas complètement faible, que je puis montrer quelques traits de l'idée que j'ai en moi[5]. Si j'étais complètement fort, je vous représenterais, dans toute sa clarté, ce que je ne vois pas et ce que je ne puis dire qu'à moitié. Perpétuel témoignage de la contradiction qui est dans l'homme[6] ! Sans cette idée et le désir d'un mieux que je ne puis pas atteindre, je ne pourrais rien. « Que de fois, dit saint Augustin, que de fois, quand je prêchais, je me déplaisais à moi-même, poursuivant sans cesse un mieux dont

1. Nous excite.

2. C'est ce mélange de grandeur et de misère que Pascal a si admirablement peint dans ses *Pensées*.

3. Qui est comme le privilège de notre impuissance.

4. Si je cite mon propre exemple.

5. C'est sous l'empire de la même idée que Diderot a écrit, dans ses *Salons* : « Combien de choses senties et qui ne sont pas nommées ! J'avoue que je n'ai jamais su dire ce que j'ai senti dans l'*Andrienne* de Térence et la *Vénus* de Médicis... Le sentiment est difficile sur l'expression ; il la cherche, et cependant ou il balbutie, ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cet éclair n'est pas la chose qu'il sent, mais on l'aperçoit à la lueur. »

6. Contradiction entre ses efforts et sa faiblesse naturelle.

mon âme jouissait et que je ne pouvais pas atteindre par mes paroles ! Je m'affligeais que ma langue ne pût pas suffire à mon cœur; je voulais que mes auditeurs comprissent ce que je comprenais moi-même, et je sentais que je ne parlais pas de manière à produire cet effet. Mon idée brillait devant moi comme un éclair et pénétrait mon intelligence d'une vive clarté; mais mon expression était lente et tardive. Quelle différence ! tandis que ma parole se déroulait péniblement, déjà l'idée rapide et vive était rentrée dans la profondeur de l'intelligence; et pourtant, c'était à l'aide des traces lumineuses qu'elle avait laissées sur son passage, que je pouvais retrouver quelques signes[1] et exprimer quelques pensées. »

Ainsi donc, tous, qui que nous soyons, faibles ou forts, tous nous sentons à chaque instant une contrariété qui fait du même coup notre grandeur et notre misère, qui nous abat et qui nous élève, soit que, dans nos actions, nous poursuivions l'idée d'un bonheur et d'une vertu que nous ne pouvons pas atteindre, soit que, seulement dans nos paroles, nous cherchions à représenter une vérité que nous ne pouvons pas non plus exprimer tout entière. Qu'il me soit permis de prendre encore un exemple parmi les choses les plus familières[2]. Pourquoi aimons-nous les romans? pourquoi ces fictions invraisemblables et fabuleuses[3] ont-elles le don de nous plaire ? Tantôt les événements sont bizarres et impossibles ; tantôt les caractères sont exagérés et faux; ce sont des aventures qu'on ne rencontre jamais, des vertus qui ne sont pas de ce monde, et des vices aussi extraordinaires que les vertus. Et pourtant nous aimons les romans. Les romans ont le mérite de nous représenter un peu ce monde idéal et charmant qui n'existe nulle part sur la terre, mais dont l'image, que nous avons vue je ne sais où, est restée imprimée dans notre cerveau; nous ne croyons pas à ces récits magnifiques[4], mais

1. Quelques signes de cette idée.
2. Les plus à notre portée, parce qu'elles font partie de notre vie ordinaire.
3. Qui ont le caractère de la fable, c'est-à-dire sont dépourvues de vérité historique.
4. Qui ont une apparence de grandeur.

nous les aimons, car il n'y a de beau que ce qui n'est pas[1]. Tout ce qui vit est médiocre[2], et l'homme veut, par son imagination au moins, échapper à cette médiocrité qui le presse de tous côtés, qui est le sort de la vie terrestre, il le sait, mais qui n'est pas la vocation de son âme[3]. Aujourd'hui même que le roman et le théâtre visent, à qui mieux mieux, à l'horrible ; aujourd'hui que le vice a pris des allures fières et hautaines qui déconcertent[4] la vertu, cette manie de mettre le grand dans l'horrible et le beau dans le mal, n'est pas autre chose qu'une tentative faite par l'homme pour atteindre à cet idéal qu'il cherche toujours, et qu'il place, selon les opinions du temps, tantôt dans le bien, tantôt dans le mal, mais qu'il ne trouve jamais. Autrefois l'imagination faisait des saints pour les légendes ; aujourd'hui elle fait des démons pour les romans. Mais, saints ou démons, elle prend toujours ses modèles hors de la terre ; car quand elle ne peut plus s'élever au-dessus de l'homme, elle aime encore mieux s'abaisser au-dessous que de rester dans les limites de l'humanité, l'homme ne pouvant pas se décider à être homme, c'est-à-dire imparfait et médiocre[5].

(*Essais de littérature et de morale*[6].)

L'AMOUR PATERNEL DANS CORNEILLE

Dans Corneille l'amour paternel a un caractère particulier de fermeté et de grandeur. Au premier coup d'œil, il semble que don Diègue[7] et le vieil Horace manquent de tendresse :

1. La réalité est toujours laide par quelque endroit, en sorte que nous éprouvons le besoin de l'épurer dans les créations de notre intelligence, roman, poésie, etc.

2. Ce mot est employé ici au sens étymologique : tout ce qui vit tient le milieu entre le beau et le laid.

3. C'est dans ce sens que Lamartine a dit :

> Borné dans ses désirs, infini dans ses vœux,
> L'homme est un dieu tombé, qui se souvient des cieux.

4. La troublent, lui font perdre la véritable notion du devoir.

5. Même observation que plus haut : mot employé au sens étymologique.

6. 2 vol. in-12 ; Charpentier éditeur, Paris.

7. Dans la tragédie du *Cid*.

ils n'ont pas, du moins, ce qui chez nous passe pour le signe de la tendresse, je veux dire cette faiblesse et cette agitation[1] que nous appelons sensibilité. Mais prenez ces grandes âmes dans les moments où elles ne se surveillent plus, dans ces moments où quelque coup inattendu ôte à l'homme l'empire qu'il a sur lui-même; prenez le vieil Horace quand ses fils partent pour le combat[2].

> Ah ! (*dit-il*) n'attendrissez point ici mes sentiments ;
> Pour vous encourager, ma voix manque de termes,
> Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes ;
> Moi-même, en cet adieu, j'ai les larmes aux yeux.
> Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux. (Acte II, sc. VIII.)

Voilà la tendresse comme doit la ressentir une grande âme qui se trouble et avoue son trouble. Ce vieillard, qui paraît impitoyable et dur, sait même consoler sa fille et sa bru, Camille et Sabine, et les consoler comme on console, c'est-à-dire en prenant part à leurs peines, en les ressentant. Ainsi, lorsque, en dépit des Horaces et des Curiaces, Rome et Albe ont paru vouloir chercher d'autres combattants :

> Je ne le cèle[3] point (*dit-il*), j'ai joint mes vœux aux vôtres.
> Si le Ciel pitoyable[4] eût écouté ma voix,
> Albe serait réduite à faire un autre choix ;
> Nous pourrions voir tantôt triompher les Horaces
> Sans voir leurs bras souillés du sang des Curiaces,
> Et de l'événement[5] d'un combat plus humain
> Dépendrait maintenant l'honneur du nom romain :
> La prudence des dieux autrement en dispose. (Acte III, sc. v.)

Ainsi, tout Romain qu'il est, il aurait mieux aimé pour ses fils moins de gloire et moins de dangers[6], et il ne cache pas

1. Agitation qui empêche d'écouter la raison.
2. Les trois Horaces, que Rome a choisis pour champions, doivent combattre les trois Curiaces, champions d'Albe. Or, la sœur des Curiaces est mariée à un Horace, et la sœur des Horaces est fiancée à un des Curiaces.
3. Du vieux verbe *celer*, cacher.
4. Qui accorde sa pitié, miséricordieux.
5. *Événement* est ici dans le sens de *issue*.
6. Ce n'est pas seulement le danger auquel sont exposés ses fils, qui trouble le vieil Horace, mais aussi le chagrin de les voir lutter contre les Curiaces.

à ses filles la douleur qu'il a ressentie. Mais les dieux le veulent, et la gloire de Rome l'ordonne : il se soumet. Dirons-nous pour cela que le vieil Horace aime mieux sa patrie qu'il n'aime ses enfants ? Non ; cela montre seulement que le vieil Horace n'a pas pour sa patrie les mêmes sentiments que pour ses fils ; il aime ses enfants avec faiblesse et avec émotion, comme nous les aimons tous ; mais il aime sa patrie avec une sorte de fermeté décidée à tout faire et à tout souffrir pour elle[1].

Dans le vieil Horace, l'amour paternel éclate surtout quand, d'accord avec le devoir, il n'a plus à se contraindre. Voyez cette scène où il sait enfin que son fils a fait triompher Rome, et qu'il est vainqueur et vivant :

> O mon fils ! ô ma vie ! ô l'honneur de nos jours !
> O d'un État penchant l'inespéré secours !
> Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace !
> Appui de ton pays, et gloire de ta race !
> Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
> L'erreur dont j'ai formé de si faux sentiments ?
> Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
> Ton front victorieux de larmes d'allégresse ? (Acte IV, sc. II.)

Il pleure alors sans plus vouloir se cacher, ce vieux Romain qui, au départ de ses fils, s'accusait d'avoir les larmes aux yeux ; il pleure, et ses larmes de joie nous touchent plus vivement encore que ses larmes d'inquiétude, parce qu'elles nous découvrent le fond de cet amour paternel qui, jusqu'alors, se dérobait à nos yeux avec une sorte de pudeur.

Tel est le vieil Horace, tels sont les pères dans Corneille : vraiment hommes, parce qu'ils ont tous les sentiments humains, mais prêts à sacrifier ces sentiments aux choses qui sont supérieures au cœur de l'homme et qui font sa loi[2].

(*Cours de littérature dramatique*[3].)

1. Le raisonnement est un peu subtil, et prouve réellement que le vieil Horace aime mieux sa patrie que ses enfants, ce qui paraît évident d'après la tragédie. Il aime véritablement ses enfants, mais cette affection est moins ardente que celle qu'il ressent pour Rome, et, si elle éclate avec plus de chaleur quand son fils revient vainqueur, c'est que Rome est à ce moment hors de péril.
2. Qui règlent, par conséquent, tous les autres sentiments.
3. 5 vol. in-12 ; Charpentier éditeur, Paris.

COMMENCEMENTS DE BOSSUET

Bossuet raconte que, jeune encore[1], il vit le cardinal de Richelieu entrer à Paris dans une chambre de bois, portée par dix-huit gardes qui se relayaient de distance en distance. Malade et moribond, mais vainqueur de ses rivaux, ce ministre hautain traversait Paris, au milieu de l'étonnement du peuple et des muettes imprécations de ses ennemis; la foule sur son passage s'entretenait, les uns de sa puissance, les autres de son génie : peu songeaient à Dieu et à ses coups inattendus, si ce n'est, je l'imagine, ce jeune homme destiné à l'Église, cet enfant qui sera Bossuet et qui, peut-être, à la vue d'une si haute fortune comparée à la fragilité humaine, méditait déjà sur la vanité des choses de la terre[2]. Bientôt Dieu acheva la leçon : Richelieu mourut, et Bossuet alla voir ce ministre puissant étendu sur son lit de parade; magnifique spectacle où le peuple vient satisfaire sa curiosité, où le courtisan rêve à ses intrigues[3], et que la piété seule sait comprendre. Ainsi une secrète prédestination amenait Bossuet à ce cercueil, comme si le Ciel voulait déjà instruire son enfance du peu que vaut le monde, comme si l'orateur à qui il fut donné de faire retentir, au milieu des palais, les terribles enseignements de la mort[4], devait en quelque sorte commencer son éducation devant le lit funèbre de Richelieu[5].

(*Cours de littérature dramatique*[6].)

1. Il avait, à ce moment, seize ans. C'était en 1642, et il venait de Dijon à Paris, faire sa philosophie au collège de Navarre.

2. Bossuet a supérieurement montré dans la suite la formidable puissance de ces « coups inattendus ». Comme l'a dit Villemain, « l'orateur, maître des esprits qu'il élève et qu'il consterne tour à tour, peut leur montrer quelque chose de plus grand que la gloire, de plus effrayant que la mort ».

3. Aux intrigues dont le fruit est anéanti par cette mort, ou à celles qu'elle lui présente la possibilité de préparer.

4. Dans les *Oraisons funèbres*.

5. A la vue du corps de ce grand homme, naguère si puissant et si redoutable, et maintenant réduit à si peu de chose par la mort.

6. 5 vol. in-12; Charpentier éditeur, Paris

LE « DISCOURS SUR L'HISTOIRE UNIVERSELLE » DE BOSSUET

Quelle admirable revue de tous les peuples! Comme ils viennent tour à tour devant Bossuet témoigner de leur faiblesse et avouer que Dieu seul est grand[1]! C'est en vain qu'ils veulent s'arrêter et faire halte : il faut marcher, il faut courir. Bossuet pousse les uns sur les autres les siècles et les peuples : « Marche! marche! » dit-il à l'Égypte; et le trône majestueux des Pharaons[2], et ce sacerdoce[3] imposant, et ce peuple grave et sérieux passe et disparaît bientôt. « Marche! marche! » dit-il à la Grèce; et ces républiques turbulentes, cette nation de poètes et d'orateurs, avec tous ses chefs-d'œuvre et ses trophées, va se perdre dans le gouffre de la puissance romaine[4]. « Marche! marche! » dit-il à Rome elle-même; et ce peuple invincible, qui sert d'instrument aux desseins de Dieu, sera un jour effacé de la terre, qu'il n'aura conquise que pour Jésus-Christ; son aigle[5], qui croyait voler au gré de la politique du sénat[6], est forcée de reconnaître que son vol était tracé et qu'elle a suivi le doigt de Dieu plutôt que l'ambition des Sylla et des Pompée. Ainsi Dieu est partout : il change et renouvelle à son gré la figure du monde, et à la voix, de Bossuet, l'antiquité semble se réveiller du tombeau pour s'entendre révéler ce Dieu inconnu qui présidait à ses destinées, et qui est le seul qu'elle n'ait point adoré[7].

(*Essais de littérature et de morale*[8].)

1. « Dieu seul est grand, mes frères! » s'écriait Massillon devant le cercueil de Louis XIV.
2. Titre des rois égyptiens.
3. Le corps des prêtres, qui formait une caste si puissante en Égypte.
4. Le critique donne ici, en trois lignes, l'impression de la brillante civilisation des Grecs, et du bruit que ce peuple a fait dans le monde.
5. Les Romains n'avaient pas de drapeaux, mais les légions marchaient précédées d'aigles métalliques fixées à l'extrémité d'une hampe.
6. Le sénat dirigeait, sous la République, la politique extérieure de Rome.
7. La conception historique de Bossuet, c'est que les événements de l'histoire, dans l'antiquité, sont conduits par la Providence de manière à préparer l'établissement de la religion de Jésus-Christ.
8. 2 vol. in-12; Charpentier éditeur, Paris.

LE THÉATRE D'ATHÈNES

Le théâtre antique n'était pas une salle renfermée et ténébreuse, éclairée par la lueur des quinquets[1], où l'on vient passer le soir une heure ou deux dans de petites niches de bois; où le héros tragique, quand il parle du soleil, lève les yeux vers un lustre plus ou moins bien allumé, et, quand il invoque le Ciel, regarde un plafond de bois peint, ou bien, au-dessous du plafond, la dernière galerie pleine de spectateurs tumultueux et débraillés.

Le théâtre antique était placé sur le penchant d'un coteau, avec le ciel pour plafond, les montagnes et la mer pour décoration. Quand Ajax[2], sur un pareil théâtre, saluait pour la dernière fois le soleil et la douce clarté du jour, le soleil brillait vraiment au haut des cieux et éclairait le visage mourant du héros et les regards attendris des spectateurs. « Salamine[3], sol sacré de ma terre natale! » s'écriait Ajax; et tous les spectateurs (car je me figure une représentation de l'*Ajax mourant* au théâtre de Bacchus[4], à Athènes), tous les spectateurs pouvaient voir Salamine et son golfe glorieux. La voilà au milieu des flots qui murmurent encore le nom de Thémistocle[5]; la voilà, cette île que le soleil marque de sa lumière et l'histoire de ses souvenirs; la voilà, avec tout ce que son nom et sa vue disent aux Athéniens! « Belle et glorieuse Athènes, douce sœur de ma patrie! » disait le héros; et non seulement il disait cela dans Athènes, mais Athènes était tout entière dans ses yeux. Voilà le rocher de l'Acropole, aux flancs duquel est bâti le théâtre de Bacchus. Au haut du rocher est le Par-

1. Les théâtres contemporains sont éclairés aujourd'hui par la lumière électrique; mais du temps de SAINT-MARC GIRARDIN les quinquets formaient encore le seul éclairage des salles de spectacle.

2. *Ajax* était le sujet d'une tragédie de SOPHOCLE.

3. Ile située en face de l'Attique, dans la baie du même nom, célèbre par une victoire des Grecs sur les Perses, pendant les guerres médiques, en 480.

4. Le théâtre de Bacchus était construit sur le penchant méridional de l'Acropole d'Athènes, en vue de la mer; on en voit encore aujourd'hui les magnifiques débris.

5. Le vainqueur des Perses à Salamine.

thénon[1], le temple d'Érechthée[2] et le sanctuaire de la Victoire *qui n'a plus d'ailes*[3] pour quitter Athènes. A droite est la route qui mène à Munychium et au Pirée[4]; à gauche est l'Ilissus[5], et çà et là quelques sources sacrées qu'Ajax salue aussi en mourant : car le respect des eaux est en Orient une sorte de religion que les mourants mêmes n'oublient pas.

(*Cours de littérature dramatique* [6].)

1. Temple de Pallas, construit en marbre blanc, sous le gouvernement de Périclès, et célèbre par les belles sculptures de Phidias.
2. Monument placé près du Parthénon, à l'endroit, disait-on, où l'olivier sacré, consacré à Pallas, avait refleuri en une nuit, pendant les guerres médiques, rendant ainsi le courage aux Athéniens.
3. Ce sanctuaire fut élevé après les victoires de Marathon, de Salamine et de Platées, remportées sur les Perses.
4. Munychium et le Pirée, deux bourgades voisines d'Athènes, et qui avaient des ports célèbres.
5. Fleuve qui traversait Athènes.
6. 5 vol. in-12; Charpentier éditeur, Paris.

SAINTE-BEUVE (CHARLES-AUGUSTIN)

1804-1869

Après des études médicales qu'il abandonna, SAINTE-BEUVE se consacra à la littérature, et devint un des champions du romantisme. En 1829, il entra dans sa véritable voie, en publiant une série de *Portraits,* dans la *Revue de Paris* et dans la *Revue des Deux Mondes.* Dès lors, il n'abandonna plus la critique, et de 1850 à 1869 il publia, au *Constitutionnel,* puis au *Moniteur officiel,* et enfin au *Temps,* une suite de brillantes causeries, réunies sous le nom de *Portraits littéraires, Portraits contemporains, Premiers Lundis, Causeries du lundi, Nouveaux Lundis.* — On doit citer encore, parmi les œuvres de Sainte-Beuve, une remarquable *Histoire de Port-Royal,* et une *Étude sur Virgile*, qui marqua son passage comme professeur de poésie latine au Collège de France.

On peut dire que nul n'a contribué autant que Sainte-Beuve à introduire dans la critique littéraire la méthode de la critique historique. Bien que le terrain eût déjà été exploité, il sut être original et entrer dans une voie nouvelle. Il associa la biographie et l'esthétique, avec une sagacité et une délicatesse incomparables. Par la souplesse de son esprit et l'universalité de ses connaissances, il fit entrer en quelque sorte les questions d'histoire et de philosophie morale dans les questions littéraires, pour les enrichir et les éclairer, en même temps qu'avec une pénétration singulière de subtilité, il entrait au fond des âmes et savait retrouver dans l'œuvre de l'écrivain les éléments de son caractère. C'est pour arriver à ce but qu'il ne néglige aucune information, qu'il puise à toutes les sources, qu'il écoute et discute tous les témoignages, avant de porter un jugement sur un ouvrage. Mais chez lui le biographe n'obscurcit pas le littérateur : il aime le beau, il le cherche avec passion, il le comprend, et le fait aimer, et fait passer dans l'esprit de ses lecteurs ce dont il est convaincu lui-même, que les choses de l'esprit sont l'occupation la plus noble et la plus élevée qui convienne à l'homme. Il s'est dépeint lui-même à la fin du troisième volume des *Portraits littéraires :*

« Je suis l'esprit le plus brisé et le plus rompu aux métamorphoses. J'ai commencé franchement et bravement par le XVIIIe siècle le plus avancé, par Tracy, Daunou, Lamarck et la physiologie : là est mon fond véritable. De là je suis passé par l'école doctrinaire

et psychologique du *Globe*, mais en faisant mes réserves et sans y adhérer. De là je suis passé au romantisme poétique et par le monde de V. Hugo, et j'ai eu l'air de m'y fondre. J'ai traversé ensuite ou plutôt côtoyé le saint-simonisme, et presque aussitôt le monde de Lamennais, encore très catholique. En 1837, à Lausanne, j'ai côtoyé le calvinisme et le méthodisme, et j'ai dû m'efforcer à l'intéresser. Dans toutes ces traversées je n'ai jamais aliéné ma volonté et mon jugement (hormis un moment dans le monde de Hugo et par l'effet d'un charme), je n'ai jamais engagé ma croyance, mais je comprenais si bien les choses et les gens que je donnais *les plus grandes espérances* aux sincères qui voulaient me convertir et qui me croyaient déjà à eux. Ma curiosité, mon désir de tout voir, de tout regarder de près, mon extrême plaisir à trouver le vrai relatif de chaque chose et de chaque organisation, m'entraînaient à cette série d'expériences qui n'ont été pour moi qu'un long cours de physiologie morale. »

RABELAIS ET SON PLAN D'ÉDUCATION

C'est vraiment un admirable tableau idéal d'éducation, où presque tout devient sérieux, si on le réduit, du géant Gargantua[1], à des proportions un peu moindres. Il y a de l'excès, de la charge assurément dans tout l'ensemble, mais c'est une charge qu'il est facile de ramener au vrai, et dans le sens juste de l'humaine nature. Le caractère tout nouveau de cette éducation est dans le mélange du jeu et de l'étude, dans ce soin de s'instruire de chaque matière en s'en servant, de faire aller de pair les livres et les choses de la vie, la théorie et la pratique, le corps et l'esprit, la gymnastique et la musique, comme chez les Grecs, mais sans se modeler avec idolâtrie sur le passé, et en ayant égard sans cesse au temps présent et à l'avenir.

Nous avons dans ce cours d'éducation et d'étude à l'usage du jeune Gargantua le premier modèle de ce qu'ont représenté depuis, plus au sérieux, mais non plus sensément, Montaigne[2],

1. Rabelais suppose que ce système d'éducation est appliqué au géant Gargantua dans sa jeunesse; mais il n'est pas difficile de voir dans ses théories un nouveau plan d'éducation, en désaccord avec les méthodes pratiquées de son temps, dans ces collèges que Montaigne appelait des « geôles de jeunesse captive ».

2. Montaigne (1533-1592), moraliste et philosophe sceptique du XVIe siècle, auteur des *Essais*.

Charron[1], l'école de Port-Royal[2] par endroits et parties, cette école chrétienne qui ne se savait pas si fort à cet égard dans la même voie que Rabelais, l'étrange précurseur! Nous avons d'avance dans une vue et une gaieté de génie ce que Jean-Jacques étendra dans l'*Émile* en le systématisant, et Bernardin de Saint-Pierre dans ses *Études de la nature* en l'affadissant.

Ce plan d'éducation, que j'admire chez Rabelais, chez Montaigne, chez Charron et chez quelques-uns de leurs successeurs, avait une grande opportunité quand il s'agissait d'émanciper la jeunesse, de l'affranchir des méthodes serviles et accablantes et de ramener les esprits aux voies naturelles[3]. On a pour réaliser ce programme, même après trois siècles, bien des progrès à faire encore. Toutefois, rappelons-nous bien que ces méthodes nouvelles et, avant tout, agréables, d'apprendre les sciences aux enfants moyennant un précepteur ou un gouverneur pour chacun, ne tiennent nul compte des difficultés inhérentes à l'éducation publique, et de celles qui dépendent de l'ordre de la société même[4]. Dans celle-ci, en effet, et à mesure qu'on avance dans la vie, que de luttes et de peines n'a-t-on pas à supporter! Il n'est pas mal de s'y être accoutumé de longue main par l'éducation et qu'on ait à y sentir de bonne heure le poids des choses. Un philosophe du XVIIIe siècle, plus sensé que Jean-Jacques (Galiani), recommande deux points avant tout dans l'éducation: apprendre aux enfants à supporter l'injustice, leur apprendre à supporter l'ennui.

Mais Rabelais ne voulait que jeter à l'avance quelques idées

1. CHARRON (1541-1603), moraliste, disciple de MONTAIGNE, dans son traité *De la sagesse*.

2. Port-Royal, célèbre abbaye, dans la vallée de Chevreuse, près de Versailles. Au XVIIe siècle, des hommes du monde, LANCELOT, LE MAISTRE, ARNAULD, etc., s'y retirèrent et s'y consacrèrent à l'éducation de la jeunesse. — Les solitaires de Port-Royal adoptèrent les doctrines de Jansénius sur la Grâce, entrèrent en lutte contre les jésuites, et furent dispersés.

3. Abandonnées depuis que la scolastique régnait dans les écoles.

4. L'éducation proposée par RABELAIS ne pourrait être donnée qu'à des enfants appartenant à des familles assez aisées pour étudier sous la direction d'un précepteur particulier.

de grand sens et d'à-propos dans un rire immense : ne lui en demandez pas davantage. Il y a de tout dans son livre, et chaque admirateur peut se flatter d'y découvrir ce qui lui est le plus analogue à son propre esprit. Mais aussi il s'y voit assez de parties tout à fait comiques et franchement réjouissantes pour justifier son renom et sa gloire devant tous. Le reste est contestable, équivoque, sujet à controverse et à commentaire. Les lecteurs qui sont de bonne foi avoueront qu'ils ont peine à mordre à ces endroits-là et même à les entendre. Ce qui est incontestablement admirable, c'est la forme du langage, l'ampleur et la richesse des tours, le jet abondant et intarissable de la parole. Son français sans doute, malgré les moqueries qu'il fait des *latinisants* et des *grécisants* d'alors[1], est encore bien rempli et comme farci des langues anciennes; mais il l'est par une sorte de nourriture intérieure, sans que cela lui semble étranger, et tout, dans sa bouche, prend l'aisance du naturel, de la familiarité et du génie.

(*Causeries du lundi*, t. III[2].)

BOILEAU

Boileau, dans ses satires, dans ses épîtres, nous fait assister sans cesse au travail et aux délibérations de son esprit. Dès sa jeunesse il était ainsi : il y a dans la muse la plus jeune de Boileau quelque chose de quinteux, de difficultueux et de chagrin. Elle n'a jamais eu le premier timbre ému de la jeunesse, elle a de bonne heure les cheveux gris, le sourcil gris; en mûrissant cela lui sied, et à ce second âge elle paraîtra plus jeune que d'abord, car tout en elle s'accordera. Ce moment de maturité chez Boileau est aussi l'époque de son plus vif agrément. S'il a quelque *charme*, à proprement parler, c'est alors seulement, à cette époque des quatre premiers chants du *Lutrin* et de l'Épître à Racine[3].

1. Certains disciples de Ronsard, dont la Muse, en français, parlait grec et latin.
2. 15 vol. in-12; Garnier frères éditeurs, Paris.
3. Épître VII, sur l'*Utilité des ennemis*.

La muse de Boileau, à le bien voir, n'a jamais eu de la jeunesse que le courage et l'audace.

Il en fallait beaucoup pour tenter son entreprise. Il ne s'agissait de rien moins que de dire aux littérateurs les plus en vogue, aux académiciens les plus en possession du crédit : « Vous êtes de mauvais auteurs, ou du moins des auteurs très mélangés. Vous écrivez au hasard ; sur dix vers, sur vingt ou sur cent, vous n'en avez quelquefois qu'un ou deux de bons et qui se noient dans le mauvais goût, dans le style relâché et dans les fadeurs. » L'œuvre de Boileau ce fut, non pas de revenir à Malherbe déjà bien lointain, mais de faire subir à la poésie française une réforme du même genre que celle que Pascal avait faite dans la prose. C'est de Pascal surtout et avant tout que me paraît relever Boileau[1] ; on peut dire qu'il est né littérairement des *Provinciales*. Le dessein critique et poétique de Boileau se définirait très bien en ces termes : amener et élever la poésie française, qui, sauf deux ou trois noms, allait à l'aventure et était en décadence, l'amener à ce niveau où les *Provinciales* avaient fixé la prose, et maintenir pourtant les limites exactes et les distinctions des deux genres. Pascal s'était moqué de la poésie et de ces oripeaux convenus, *siècle d'or*, *merveille de nos jours, fatal laurier, bel astre :* « Et on appelle ce jargon, disait-il [2], beauté poétique ! » Il s'agissait pour Boileau de rendre désormais la poésie respectable aux Pascals eux-mêmes, et de n'y rien souffrir qu'un bon jugement réprouvât.

Qu'on se représente l'état précis de la poésie française au moment où il parut, et qu'on la prenne chez les meilleurs et chez les plus grands : Molière, avec son génie, rime à bride abattue[3] ; La Fontaine, avec son nonchaloir, laisse souvent flotter les rênes, surtout dans sa première manière[4] ; le grand

1. « Les œuvres de BOILEAU sont des dessins d'autrui, qu'il a coloriés à sa manière. » (NISARD.) — Mais le point essentiel était de savoir les colorier de manière à attirer l'attention de ses contemporains.

2. PASCAL, *Pensées*, art. VII, 25.

3. Il y a là quelque exagération. MOLIÈRE avait donné en 1661 l'*École des maris*, et en 1662 l'*École des femmes*, alors que BOILEAU, âgé de vingt-six ans, débutait, et de tels ouvrages étaient déjà supérieurs.

4. Les six premiers livres des *Fables* sont-ils en effet moins remarquables que les derniers ? La chose est au moins douteuse.

Corneille emporte son vers comme il peut et ne retouche guère[1]. Voilà donc Boileau le premier qui applique au style de la poésie la méthode de Pascal :

Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.

Il reprend la loi de Malherbe et la remet en vigueur; il l'étend et l'approprie à son siècle; il l'apprend à son jeune ami Racine, qui s'en passerait quelquefois sans cela; il la rappelle et l'inculque à La Fontaine déjà mûr, il obtient même que Molière, en ses plus accomplis ouvrages en vers, y pense désormais à deux fois. Boileau comprit et fit comprendre à ses amis que « des vers admirables n'autorisaient point à négliger ceux qui les devaient environner ». Telle est son œuvre littéraire dans sa vraie définition[2].

(*Causeries du lundi*, t. VI[3].)

MOLIÈRE

Aimer Molière... j'entends l'aimer sincèrement et de tout son cœur, c'est, savez-vous? avoir une garantie en soi contre bien des défauts, bien des travers et des vices d'esprit. C'est ne pas aimer d'abord tout ce qui est incompatible avec Molière, tout ce qui lui était contraire en son temps, ce qui lui eût été insupportable du nôtre.

Aimer Molière, c'est être guéri à jamais, je ne parle pas de la basse et infâme hypocrisie, mais du fanatisme, de l'intolérance et de la dureté en ce genre, de ce qui fait anathématiser et maudire; c'est apporter un correctif à l'admiration même pour Bossuet et pour tous ceux qui, à son image, triomphent, ne fût-ce qu'en paroles, de leur ennemi mort ou mourant[4]; qui usurpent je ne sais quel langage sacré et se

1. C'était le moment ou CORNEILLE penchait vers son déclin, avec *Œdipe* (1659), *Sertorius* (1663), *Othon* (1665), *Agésilas* (1666).

2. « Boileau était un esprit dans le genre de La Bruyère : observateur fin, écrivain énergique et précis, peu propre aux grands mouvements, peu capable de longues inspirations, se plaisant aux détails, peintre qui n'aimait que les petites toiles et qui n'avait pas assez d'haleine pour remplir les grandes. » (NISARD.)

3. 15 vol. in-12; Garnier frères éditeurs, Paris.

4. On a parlé plus haut du jugement sévère porté par BOSSUET sur MOLIÈRE, dans sa *Lettre au père Caffaro*.

supposent involontairement le tonnerre en main, au lieu et place du Très-Haut. Gens éloquents et sublimes, vous l'êtes beaucoup trop pour moi !

Aimer Molière, c'est être à l'abri et à mille lieues de cet autre fanatisme politique, froid, sec et cruel, qui ne rit pas, qui sent son sectaire[1], qui, sous prétexte de puritanisme[2], trouve moyen de pétrir et de combiner tous les faits, et d'unir dans une doctrine amère les haines, les rancunes et les jacobinismes[3] de tous les temps. C'est ne pas être moins éloigné, d'autre part, de ces âmes fades et molles qui, en présence du mal, ne savent ni s'indigner ni haïr.

Aimer Molière, c'est être assuré de ne pas aller donner dans l'admiration béate et sans limite pour une humanité qui oublie de quelle étoffe elle est faite, et qu'elle n'est toujours, quoi qu'elle fasse, que l'humaine et chétive nature[4]. C'est ne pas la mépriser trop pourtant, cette commune humanité dont on rit, et dans laquelle on se replonge chaque fois avec lui par une hilarité bienfaisante.

Aimer et chérir Molière, c'est être antipathique à toute *manière* dans le langage et l'expression; c'est ne pas s'amuser et s'attarder aux grâces mignardes[5], aux finesses cherchées, aux coups de pinceau léchés, aux marivaudages[6] en aucun genre, au style miroitant[7] et artificiel.

1. Allusion à ceux qui reprochaient à Molière de manquer à la décence et d'offenser la morale.

2. *Puritains*, hommes d'une rigidité de principes absolue. — Le nom de puritains fut d'abord donné aux réformés anglais et écossais qui observaient la lettre pure de l'Ecriture avec exagération.

3. *Jacobinisme*, disposition à imposer des opinions par la violence. — Le sens de ce mot vient des membres du club des jacobins, établi en 1789, dans un ancien couvent de jacobins, à Paris.

4. On sent ici la pointe d'ironie d'un ancien familier du cénacle romantique, contre ces optimistes qui pensent que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

5. Diminutif du mot *mignon*, avec l'idée de prétention et d'afféterie.

6. Expression qui sert à qualifier un style précieux et subtil comme celui de Marivaux, célèbre auteur comique (1688-1763), dont les pièces les plus célèbres sont *les Jeux de l'amour et du hasard*, *les Fausses Confidences* et *le Legs*.

7. *Miroiter*, jeter des reflets comme un miroir. — On remarquera combien le style de la critique littéraire a fait d'emprunts chez Sainte-Beuve au vocabulaire des beaux-arts, et même des arts industriels.

Aimer Molière, c'est n'être disposé à n'aimer ni le faux bel esprit ni la science pédante; c'est savoir reconnaître à première vue nos Trissotins et nos Vadius[1] jusque sous leurs airs galants et rajeunis; c'est ne pas se laisser prendre, aujourd'hui plus qu'autrefois, à l'éternelle Philaminte, cette précieuse de tous les temps, dont la forme seulement change et dont le plumage se renouvelle sans cesse ; c'est aimer la santé et le droit sens de l'esprit chez les autres comme pour soi...

Aimer La Fontaine, c'est presque la même chose qu'aimer Molière; c'est aimer la nature et la peinture naïve de l'humanité, une représentation de la grande comédie « à cent actes divers[2] » se déroulant, se découpant à nos yeux en mille petites scènes, avec des grâces et des nonchalances qui vont si bien au bonhomme, avec des faiblesses aussi et des laisser aller qui ne se rencontrent jamais dans le simple et mâle génie, le maître des maîtres. Mais pourquoi irai-je les diviser ? La Fontaine et Molière, on ne les sépare pas, on les aime ensemble.

(*Nouveaux lundis*, t. V[3].)

MONTESQUIEU

Nul n'est mieux entré que Montesquieu dans l'idéal du génie romain[4]; il est, par inclination, favorable au sénat et un peu patricien de l'antique République. Il est à remarquer que lui qui a si admirablement parlé d'Alexandre, de Charlemagne, de Trajan et de Marc-Aurèle, est moins généreux au sujet de César; il n'en parle pas du moins comme de ces autres grands mortels, avec une sorte d'enchantement. Il lui en veut encore d'avoir été l'instrument puissant de la grande transformation du monde romain. Montesquieu (si l'on excepte les *Lettres persanes*) a toujours eu pour le christianisme de

1. Trissotin et Vadius sont deux pédants, dans la comédie des *Femmes savantes* de Molière. — Philaminte, dont il est parlé plus loin, est l'une des femmes savantes.

2. La Fontaine, *Fables*, V, i, vers 27.

3. 13 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

4. Dans ses *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*.

belles paroles, et en avançant il en a de plus en plus accepté et comme épousé les bienfaits en tout ce qui est de la civilisation et de l'humanité. Pourtant il a pour la nature romaine pure et antérieure à toute action chrétienne, pour la nature romaine stoïque, une prédilection qu'il ne dissimulera pas[1]. Les suicides des Caton, des Brutus, lui inspirent des réflexions où il entre peut-être quelque idolâtrie classique et quelque prestige : « Il est certain, s'écrie-t-il, que les hommes sont devenus moins libres, moins courageux, moins portés aux grandes entreprises qu'ils n'étaient lorsque, par cette puissance qu'on prenait sur soi-même, on pouvait à tous les instants échapper à toute autre puissance. » Il le redira jusque dans l'*Esprit des lois,* à propos de ce qu'on appelait *vertu* chez les anciens : « Lorsqu'elle y était dans sa force, on y faisait des choses que nous ne voyons plus aujourd'hui, et qui étonnent nos petites âmes. »

A côté de Montesquieu, j'ai voulu lire du Machiavel[2] : c'en est la vraie réfutation, ou du moins la vraie correction. Avec Machiavel on est toujours plus voisin de la corruption naturelle, de la cupidité première ; Machiavel se méfie, et Montesquieu ne se méfie pas. C'est Machiavel qui a dit qu'il y a toujours dans les hommes une disposition vicieuse cachée, qui n'attend que l'occasion pour sortir, et qu'il faut toutes les lois civiles armées de la force pour réprimer. Les hommes, selon lui, ne font le bien que quand ils ne peuvent faire autrement : « Mais dès qu'ils ont le choix et la liberté de commettre le mal avec impunité, ils ne manquent jamais de porter partout la confusion et le désordre. » Machiavel est très persuadé que les hommes ont beau avoir l'air de changer pendant des durées de régime, qu'au fond ils ne changent pas, et que, certaines occasions se reproduisant, on les re-

1. Le stoïcisme s'était introduit à Rome vers la fin de la République, et avait attiré, par la hauteur de ses doctrines, les plus nobles âmes.

2. MACHIAVEL (1469-1527), célèbre écrivain politique et historien italien. Son ouvrage le plus connu est *le Prince,* où il dévoile la conduite artificieuse des tyrans, sous une forme telle que ce livre a pu sembler un recueil de préceptes pour gouverner. On a encore de lui une *Histoire de Florence* (1424-1524) et des *Discours sur Tite-Live.*

trouve absolument les mêmes ; Montesquieu n'est pas absolument convaincu de cette vérité. Au début de l'*Esprit des lois*, il va jusqu'à dire que les premiers hommes supposés sauvages et purement naturels sont avant tout timides et ont besoin de la *paix :* comme si la cupidité physique, le besoin et la faim, ce sentiment aveugle que toute jeunesse a de sa force et aussi « cette rage de la domination qui est innée au cœur humain », ne devaient pas engendrer dès l'abord les rixes et les guerres. Cette critique est fondamentale et porte, selon moi, sur tout l'*Esprit des lois*. Montesquieu accorde trop, non seulement en dehors, mais en secret et dans sa propre pensée, au décorum de la nature humaine. Le défaut de Montesquieu est infiniment honorable, mais n'en est pas moins très réel. Admirable explicateur et ordonnateur du passé et de ces choses accomplies qui ne tirent plus à conséquence, il est propre à induire en erreur ceux qui le prendraient au mot pour l'avenir. Né sous un gouvernement doux, vivant dans une société éclairée où le souvenir des factions était lointain et où le despotisme qui les avait réprimées n'était plus présent ou du moins sensible, il accommoda légèrement l'humanité à son désir.

Il oublia ce qu'avaient su et ce qu'avaient eu à faire Richelieu ou Louis XIV au début. Il aurait eu besoin, je le répète, d'une révolution (ne fût-ce que d'une Fronde, comme en vit Pascal) pour lui rafraîchir l'idée de la réalité humaine, cette idée qui se recouvre[1] si aisément durant les temps calmes et civilisés.

Machiavel, au contraire (ne l'oublions pas dans la comparaison des deux génies), vivait dans un temps et dans un pays où il y avait par jour, pour les individus comme pour les cités, plus de trente manières d'être détruit et de périr. Un tel état de société est fait pour tenir en éveil et pour donner toute la prudence.

(*Causeries du lundi*, t. VII [2].)

1. *Qui se recouvre*, c'est-à-dire qui s'obscurcit, parce que le raffinement de la civilisation contribue facilement, en effet, à nous dérober la vue exacte de la nature des choses.

2. 15 vol. in-12 ; Garnier éditeur, Paris.

BEAUMARCHAIS

L'œuvre dramatique de Beaumarchais se compose uniquement de deux pièces, le *Barbier* et le *Mariage de Figaro*[1]; le reste est si fort au-dessous de lui qu'il n'en faudrait même point parler pour son honneur. Je vais en venir au *Mariage de Figaro;* mais, disons-le tout d'abord, il ne faut point de raisonnement pour expliquer la vogue et le succès de Beaumarchais. On avait assez des pièces connues, et très connues; il y avait longtemps qu'il n'y avait point eu de nouveauté d'un vrai comique. En voilà une qui se présente; une veine franche y jaillit, elle frappe, elle monte, elle amuse; l'esprit moderne y prend une nouvelle forme, bien piquante, bien folle et bien frondeuse, bien à propos. Tout le monde applaudit; Beaumarchais récidive, et l'on applaudit encore.

En récidivant il abuse, il généralise, il a du système; il fait un monde à l'envers d'un bout à l'autre, un monde que son Figaro règle, *régente* et mène. Malgré tout, il y a eu là une infusion d'idées, de hardiesses, de folies et d'observations bien frappées, sur lesquelles on vivra cinquante ans et plus. Il a créé des personnages qui ont vécu leur vie de nature et de société: « Mais qui sait combien cela durera? dit-il plaisamment, dans sa préface du *Barbier*. Je ne voudrais pas jurer qu'il en fût seulement question dans cinq ou six siècles, tant notre nation est inconstante et légère! »

« Qui dit *auteur* dit *oseur,* » c'est un mot de Beaumarchais; et nul n'a plus justifié que lui cette définition. En mêlant au vieil esprit gaulois les goûts du moment, un peu de Rabelais et du Voltaire, en y jetant un léger déguisement espagnol et quelques rayons du soleil de l'Andalousie, il a su être le plus réjouissant et le plus remuant Parisien de son temps, le Gil Blas[2] de l'époque encyclopédique à la veille de l'époque

1. Le *Barbier de Séville* fut représenté en 1775, et le *Mariage de Figaro* en 1784.

2. Gil Blas, personnage entreprenant et sans scrupules, quelque peu parent du Figaro de Beaumarchais, et qui donne son nom au roman de l'écrivain Lesage (1668-1747).

8.

révolutionnaire ; il a redonné cours à toutes sortes de vieilles vérités d'expérience ou de vieilles satires en les rajeunissant. Il a refrappé bon nombre de proverbes qui étaient près de s'user. En fait d'esprit, il a été un grand *rajeunisseur,* ce qui est le plus aimable bienfait dont sache gré cette vieille société qui ne craint rien tant que l'ennui, et qui y préfère même les périls et les imprudences.

Beaumarchais est le littérateur qui s'est avisé le plus de choses modernes, bonnes ou mauvaises, mais industrieuses à coup sûr et neuves. En matière de publicité et de théâtre, il est maître passé, il a perfectionné l'art de l'affiche, de la réclame[1], de la préface, l'art des lectures de société qui forcent la main au pouvoir et l'obligent d'accorder tôt ou tard la représentation publique ; l'art de préparer ces représentations par des répétitions déjà publiques à demi et où déjà la claque est permise ; l'art de soutenir et de stimuler l'attention, même au milieu d'un succès immense, moyennant de petits obstacles imprévus ou par des actes de bruyante bienfaisance qui rompent à temps la monotonie et font accident...

(*Causeries du lundi,* t. VI [2].)

L'AMOUR DE L'ANTIQUE

C'est dans la jeunesse qu'il faut apprendre à lire les Anciens. Alors la page de l'esprit est toute blanche, et la mémoire boit avidement tout ce qu'on y verse. Plus tard, la place est occupée ; les affaires, les soucis, les soins de chaque jour, la remplissent, et il n'y a plus guère moyen qu'avec un trop grand effort de repousser la vie présente qui nous envahit de tous côtés et qui nous déborde, pour aller se reporter en idée à trois mille ans en arrière. Et encore, pour y revenir, quand on sait les chemins, quelle préparation est néces-

1. Il s'entendit d'ailleurs à faire sa fortune : il s'enrichit dans la guerre de l'indépendance des États-Unis, en approvisionnant les Américains d'armes et de munitions ; il prit part à l'établissement de la caisse d'escompte, et à plusieurs autres spéculations du même genre. — Le portrait tracé par SAINTE-BEUVE peint admirablement cet homme de talent et de savoir-faire.

2. 15 vol. in-12 ; Garnier éditeur, Paris.

saire ! Que de conditions pour arriver à goûter de nouveau ce qu'on a senti une fois ! Après quelques années d'interruption, essayez un peu, et vous verrez la difficulté. Il est besoin auparavant de se recueillir, de s'isoler de la vie qui fait bruit et de lui fermer la porte, de faire comme on faisait autrefois quand on voulait s'approcher des mystères[1], de prendre toute une semaine de retraite, de demi-ombre et de silence, de mettre son esprit au régime des ablutions et de le sevrer de la nourriture moderne. Soyez sobre, soyez à jeun; n'allez pas lire tous les journaux dès le matin.

Dans le tourbillon accéléré qui entraîne le monde et les sociétés modernes, tout change, tout s'agrandit incessamment. Des formes nouvelles de talents se produisent chaque jour; toutes les règles d'après lesquelles on s'était accoutumé à juger les choses mêmes de l'esprit sont déjouées : l'étonnement est devenu une habitude; nous marchons de monstres en monstres[2]. Le vrai d'hier, déjà incomplet ce matin, sera demain tout à fait dépassé et laissé derrière. Les moules, fixés à peine, deviennent trop étroits et insuffisants. Aussi, j'y ai souvent pensé : de même qu'autour d'un vaisseau menacé d'être pris par les glaces, on est occupé incessamment à briser le cercle rigide qui menace de l'emprisonner, de même chacun, à chaque instant, devrait être occupé à briser dans son esprit le moule qui est près de prendre et de se former. Ne nous figeons pas; tenons nos esprits vivants et fluides[3].

Mais aussi, que le présent, que l'avenir le plus prochain ne nous possèdent point tout entiers; que l'orgueil et l'abondance de la vie ne nous enivrent pas; que le passé, là où il a offert de parfaits modèles et exemplaires[4], ne cesse d'être considéré de nous et compris. C'est par les yeux, c'est par les arts encore, c'est par les débris des monuments qui ont

1. Des mystères d'Éleusis, près d'Athènes, en l'honneur de Déméter ou Cérès, ou des mystères de la Bonne-Déesse, à Rome. — Il existait, en effet, dans l'antiquité, des initiations mystérieuses, auxquelles on n'était admis qu'après une longue préparation.

2. Au sens étymologique : de *prodiges* en *prodiges*.

3. Pour les mieux couler dans de nouveaux moules.

4. *Exemplaires*, qui sont dignes de servir d'exemple.

gardé je ne sais quoi de leur fleur première et de leur éclat de nouveauté, que les anciens, les Grecs, se sauvent le plus aisément aujourd'hui. Les marbres sont devenus comme les garants des livres[1]. Phidias[2] a été inspiré par Homère : il le lui rend et le protège à son tour. Mais cela ne suffit pas ; et je réclame la prééminence pour l'art des arts[3], la poésie.

(*Nouveaux Lundis,* t. VII[4].)

LES ÉVANGILES

Ce qui me frappe dans l'Évangile selon saint Mathieu, et qui, s'il n'est pas l'original même de cet apôtre, est traduit de l'hébreu et rédigé en grande partie d'après lui, c'est moins le récit des actions, l'encadrement des circonstances, que les discours, les dires et sentences de Jésus, qu'on saisit ici dans tout leur jet primitif et toute leur fraîcheur. Le premier et le plus célèbre de ces discours, qui se rencontre également chez saint Luc, mais moins développé chez celui-ci et comme morcelé, est le *Sermon sur la montagne.* On peut dire que le jour où un tel discours fut proféré du haut d'une colline de la Galilée, il s'était produit et révélé quelque chose de nouveau et d'imprévu dans l'enseignement moral de l'homme. Moïse, redescendant des hauteurs du Sinaï, avait, en promulguant le Décalogue, établi le dogme de l'unité du Dieu vivant et réglé les prescriptions sévères qui s'y rattachent; il avait déclaré et imposé « les premiers principes du culte de Dieu et de la société humaine ». Mais du jour où, dans une province de Judée éloignée de Jérusalem, sur une colline verdoyante, non loin de la mer de Galilée, au milieu d'une

1. Parce qu'ils sont le témoignage matériel et tangible du sentiment de la beauté antique, dont on ne respire plus que le parfum dans les livres.

2. Phidias, le plus grand des sculpteurs grecs (490-432), vécut à Athènes, et fut l'ami de Périclès. C'est à lui que l'on doit les magnifiques sculptures du Parthénon dont on voit encore les ruines, et la statue de Jupiter Olympien, que nous n'avons plus.

3. La poésie est, en effet, *l'art des arts,* parce qu'elle est, à la fois, musique pour l'oreille, peinture pour les yeux de l'imagination, et que par sa puissance elle rend, en quelque sorte, tangibles les idées évoquées.

4. 13 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

population de pauvres, de pêcheurs, de femmes et d'enfants, le Nazaréen, âgé de trente ans environ, simple particulier, sans autorité visible, nullement conducteur de nation, ne puisant qu'en lui-même le sentiment de la mission divine dont il se faisait l'organe inspiré comme un fils l'est par son père, se mit à parler en cette sorte, de cette manière pleine à la fois de douceur et de force, de tendresse et de hardiesse, « d'innocence et de vaillance », un nouvel âge moral commençait. Que disait-il donc, dans son enseignement populaire, de si pénétrant et de si nouveau ?

« Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux !

« Bienheureux ceux qui sont doux parce qu'ils posséderont la terre !

« Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés !

« Bienheureux ceux qui sont affamés et altérés de la justice, parce qu'ils seront rassasiés !

« Bienheureux ceux qui sont miséricordieux, parce qu'ils obtiendront eux-mêmes miséricorde !

« Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu !

« Bienheureux les pacifiques, parce qu'ils seront appelés enfants de Dieu !

« Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, parce que le royaume des cieux est à eux ! » etc.

Sans doute il y a bien des obscurités mêlées aux douces lumières qui sortent de ces paroles. Qu'est-ce que ces *pauvres d'esprit ?* Sont-ce simplement des pauvres dans le sens propre, de vrais pauvres de biens, comme le dit saint Luc? Sont-ce des pauvres en idée et qui se sont dépouillés mentalement, qui sont détachés en esprit des biens qu'ils possèdent? Sont-ce même des simples d'esprit, comme on l'entend quelquefois par abus? Peu m'importe. Les Évangélistes, pas plus que le grand apôtre saint Paul, ne sont le moins du monde des écrivains parfaits, précis, observant la liaison des idées et soucieux de ce qu'on peut appeler la clarté littéraire ; pre-

nons-les tels quels, comme Jésus les a pris ; je ne m'attache qu'au souffle général dans ces paroles plus ou moins complètement recueillies : qui pourrait, en les lisant, ne pas le sentir circuler à travers ? Avait-on auparavant ouï dans le monde de tels accents, un tel amour de la pauvreté, du dénuement, une telle faim et soif de la justice, une telle avidité de souffrir pour elle, d'être maudit des hommes à cause d'elle, une telle confiance intrépide en la récompense céleste, un tel pardon de l'offense, et non pas simplement un pardon, mais un mouvement plus vif de charité pour ceux qui vous ont fait du mal, qui vous persécutent et vous calomnient, une telle forme de prière et d'oraison familière adressée au Père qui est dans les cieux ? Y avait-il auparavant rien de pareil à cela, d'aussi rassurant et d'aussi consolateur, dans l'enseignement et les préceptes des sages? N'était-ce pas là véritablement une révélation au sein de la morale humaine, et, si l'on y joint ce qui ne saurait se séparer, l'ensemble d'une telle vie passée à bien faire et de cette prédication de trois années environ, couronnée par le supplice, n'est-il pas exact de dire que ç'a été un « nouvel idéal d'une âme *parfaitement héroïque* » qui, sous cette première forme à demi juive encore et galiléenne, a été proposé à tous les hommes à venir?

Que vient-on nous parler de *mythe,* de réalisation plus ou moins instinctive ou philosophique de la conscience humaine se réfléchissant dans un être qui n'aurait fourni que le prétexte et qui aurait à peine existé? Quoi! ne sentez-vous pas la réalité, la personnalité vivante, vibrante, saignante et compatissante qui, indépendamment de ce que la croyance et l'enthousiasme ont pu y mêler en surplus, existe et palpite sous de telles paroles? Quelle démonstration plus sensible de la vérité du personnage tout historique de Jésus, que ce premier sermon sur la montagne!

(*Nouveaux Lundis,* tome III[1].)

1. 13 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

GEOFFROY (Julien-Louis)

1743-1814

Né en 1743, à Rennes, Geoffroy commença ses études dans sa ville natale, chez les jésuites, et les acheva au collège Louis-le-Grand. Après avoir été maître de quartier au collège Montaigu, il débuta dans la littérature par une tragédie, *la Mort de Caton,* qui ne fut pas représentée. Professeur de rhétorique au collège de Navarre, puis au collège Mazarin, il se fit connaître, à partir de 1776, par des articles de critique dans l'*Année littéraire,* où il succéda à Fréron qui venait de mourir. Il collabora de 1781 à 1788 au *Journal de Monsieur* et à l'*Ami du Roi,* feuilles royalistes ; devenu suspect, il se cacha dans un hameau, où il exerça la fonction de maître d'école. En 1800, il fut chargé de la critique dramatique dans le *Journal des Débats,* alors *Journal de l'Empire;* enfin il publia en 1808 un *Commentaire sur le théâtre de Racine.*

Ses articles de critique dramatique ont été réunis en six volumes in-8°, sous le titre de *Cours de littérature dramatique* (1819-1820).

L'âpreté de sa critique lui fit de nombreux ennemis, qui l'accablèrent d'épigrammes. Une entre autres lui assignait pour demeure la rue Geoffroy-l'Asnier.

Il répondit par le quatrain suivant :

Oui, je suis un ânier sans doute,
Et je le prouve à coups de fouet
Que j'applique à chaque baudet
Que je rencontre sur ma route.

« Il manquait essentiellement de distinction, a dit Sainte-Beuve, mais il ne manquait ni d'esprit ni d'un certain sel. Il a volontiers le style gros, l'expression grasse, mais en général juste et saine. »

Les extraits que nous empruntons au *Commentaire sur Racine* sont exempts de la violence que la polémique inspirait parfois au journaliste.

ANDROMAQUE

L'apparition d'*Andromaque* est, dans l'histoire de l'art dramatique, un événement presque aussi fameux que la naissance

du *Cid :* notre théâtre acquit un modèle de plus. Ce premier chef-d'œuvre de Racine excita un enthousiasme presque aussi vif, souleva contre l'auteur presque autant d'ennemis, et fit éclore à peu près autant de critiques que le premier chef-d'œuvre de Corneille. Cependant la vogue du *Cid* fut encore plus grande, parce que c'était le premier chef-d'œuvre non seulement du poète, mais de la poésie tragique ; parce que la persécution du cardinal, premier ministre, donnait encore à l'ouvrage un plus grand éclat. Mais si *Andromaque* ne peut s'honorer d'un ennemi aussi important, aussi illustre, elle fut peut-être encore plus persécutée que le *Cid :* elle eut à combattre une faction plus nombreuse et plus redoutable. Les adversaires de Corneille n'étaient que des auteurs esclaves de Richelieu et qui servaient moins leur propre jalousie que la passion du maître. Racine avait à lutter contre le fanatisme exclusif des adorateurs de Corneille, qui composaient alors une partie considérable de la cour et de la ville.

Lorsque *Andromaque* parut, Corneille vieilli n'en était pas moins encore l'objet unique de l'admiration et de l'enthousiasme : c'était un crime de penser que jamais personne pût s'élever à sa hauteur. « Croyez, disait Mme de Sévigné à sa fille[1], que jamais rien n'approchera, je ne dis pas surpassera, je dis que rien n'approchera des divins endroits de Corneille. » Et, dans les sociétés, le suffrage de la mère et de la fille était du plus grand poids.

L'auteur de *Cinna* avait monté les têtes au sublime : il avait exalté les esprits par des sentiments et des vertus extraordinaires. Cette grandeur de Corneille avait tellement rempli les âmes, qu'il y restait peu de place pour l'élégance, la grâce et le pathétique de Racine. Lorsque l'auteur d'*Andromaque* se rapprocha de la nature et de la vérité, il parut humilier ses auditeurs : il les fit rougir, en quelque sorte, en leur apprenant qu'ils étaient hommes; Corneille, en les élevant au-dessus d'eux-mêmes, en avait presque fait des dieux. De là cette superstition enracinée, cette vieille habitude d'adorer le vieux

1. Lettre CLXXII.

Corneille : on respectait jusqu'à ses solécismes, jusqu'à ses barbarismes, comme autant de preuves de son mépris pour les mots, et de l'indépendance de ses idées. Avec des prodiges de style, de sensibilité, d'éloquence, l'élégant et harmonieux Racine n'obtenait pas même l'honneur d'être comparé à celui qu'on respectait comme le dieu de la tragédie.

Les enthousiastes du père de notre théâtre étaient les hommes de la vieille cour, les chefs de la Fronde, les chevaliers de cette ancienne galanterie respectueuse, noble, héroïque; c'étaient des femmes plus âmbitieuses que tendres, plus vaines que sensibles, entêtées de l'honneur et des prérogatives de leur sexe, romanesques dans leurs passions comme dans leurs intrigues, accoutumées à mêler la politique à l'amour, toujours dominées par de grandes vues de gloire et de fortune, et ne cédant jamais aux faiblesses du cœur. De pareils spectateurs regardaient la tragédie comme dégradée par la tendresse et la douceur de Racine; ils croyaient devoir s'élever contre un poète qui ne prêtait jamais à ses personnages que des sentiments naturels et des passions vraies, et qui conservait toujours à ses héroïnes le caractère de leur sexe. Une ligue formidable de vieux courtisans et de dames surannées prétendait étouffer dans sa naissance ce chef-d'œuvre qui faisait descendre la tragédie du ciel sur la terre; mais de même que Corneille fut soutenu par le public contre les persécutions du cardinal, de même Racine eut pour appui, contre les préventions de la vieille cour, tous les jeunes seigneurs et toutes les jolies femmes qui entraient alors dans le monde.

Racine a des pièces plus parfaites qu'*Andromaque;* il n'en a point où il y ait plus d'élan et de verve; partout on y reconnaît le jet d'un talent jeune et vigoureux : tout est en mouvement, tout est en feu; les intérêts se croisent, les passions se heurtent. Deux amants furieux qui poursuivent des ingrates; deux princesses désespérées, l'une d'être aimée, l'autre de ne pas l'être; deux amis prêts à se dévouer l'un pour l'autre; une mère tremblante pour les jours de son fils; une veuve qui veut s'immoler aux cendres d'un époux; l'héroïsme de la tendresse maternelle, le sublime de la foi conju-

gale, le triomphe de l'amitié parmi les fureurs et les vengeances, au milieu des crimes de l'amour : de tous ces éléments se compose un ouvrage éminemment dramatique, plein d'action, de chaleur et de vie. Où sont ces sophistes qui disaient que Racine n'était pas théâtral ? Il est vrai que ce poète ne court pas après les aventures, et ne fait pas tomber ses personnages des nues ; ses tragédies ne sont pas de mauvais romans enduits d'une double couche de vernis philosophique, vulgairement appelé *coloris*. Racine n'a pas travaillé pour les sots ; il n'a pas spéculé sur les vices, sur l'esprit de parti ; il aurait eu bien plus de vogue pendant sa vie, s'il n'eût cherché qu'à éblouir ses contemporains.

JUGEMENT SUR BRITANNICUS

... *Britannicus* est, après *Athalie*, le plus beau modèle de la tragédie historique et politique, de la tragédie de caractère, l'espèce la plus noble et la plus difficile à traiter, parce qu'elle n'est pas soutenue par le charme des passions, par le fracas des situations ; et parce qu'elle s'éloigne plus que toute autre du roman, et se rapproche davantage de ce naturel si précieux dans tous les arts.

Le développement des vices de Néron est un chef-d'œuvre d'art et de génie ; Agrippine est telle que l'histoire la représente, et son portrait est d'une énergie et d'une vérité que les connaisseurs ne se lassent point d'admirer. Burrhus est un des plus beaux caractères qu'il y ait au théâtre. Racine le traça encore plein des critiques et des plaisanteries dont on avait accablé Pyrrhus [1]. Burrhus est à la fois touchant et sublime ; et c'est la première fois qu'un ministre, un homme d'État sans passions, a fait verser des larmes. La scène avec Néron est d'un pathétique bien supérieur à celui qui domine dans les scènes d'amour. Narcisse, qui contraste avec lui, est un scélérat qui fait frémir. Il y a sans doute autant de talent,

1. Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.
(Boileau, *Épître VII*.)

autant d'art dans la peinture de cet affranchi, que dans celle de Burrhus; mais l'un intéresse vivement, et l'autre n'inspire que de l'horreur. Il y a tant de scélérats dans la société, et surtout dans les cours, qu'il est difficile de peindre une cour, et une cour corrompue, sans qu'un pareil monstre y joue un grand rôle. La pièce présente donc quatre caractères, dont un seul suffirait pour donner du prix à une tragédie. L'innocence, la naïveté, la jeunesse des deux amants, font ressortir la profondeur et la force des autres personnages. Racine, qui semble avoir emprunté le pinceau de Michel-Ange et de Raphaël pour tracer ces quatre premières figures, a répandu sur Junie et sur Britannicus les grâces et le coloris du Corrège.

L'intrigue n'est pas aussi vive et aussi compliquée que dans les tragédies romanesques ; il en est de la tragédie historique comme de la comédie de caractère ; le *Misanthrope,* où tout est caractère et peinture de mœurs, n'a pas besoin d'être intrigué comme les pièces qui n'ont d'autre mérite que de piquer la curiosité par la singularité des incidents. Après *Athalie,* qu'il faut toujours excepter, aucun ouvrage n'approche plus de cette perfection, qui consiste dans le naturel et la vérité ; aucun n'a une marche plus sage et plus régulière, une plus grande sévérité de raisonnements et de pensée, plus de simplicité et de noblesse. Pour composer un auditoire digne de cette tragédie, il faudrait le remplir de princes, de sénateurs, de magistrats, d'hommes d'État et de gens de lettres.

UNITÉ DE LA TRAGÉDIE D'HORACE

Voltaire a découvert dans *Horace* jusqu'à trois tragédies absolument distinctes : la victoire d'Horace, la mort de Camille et le procès d'Horace. Il en prend droit de reprocher à Corneille d'imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et espagnole.

La tragédie d'Horace ne viole point les règles essentielles et fondamentales, et, malgré l'apparence de duplicité, le grand principe d'unité s'y trouve ; c'est toujours un objet intéressant que Corneille nous présente ; c'est l'intérieur d'une

de ces anciennes familles de Rome, dont les mœurs simples et vertueuses, les passions vives et fortes, les sentiments nobles et fiers, sont extrêmement dramatiques.

Le poète nous montre l'influence des affaires publiques sur le sort particulier des membres de cette famille, leurs intérêts divers en opposition avec l'intérêt général, et le patriotisme produisant presque dans cette maison les effets d'une guerre civile; voisins contre voisins, amis contre amis, parents contre parents, combattent, non pas pour le choix des tyrans, mais pour assurer l'empire à leur patrie. Les vainqueurs achètent la gloire nationale aux dépens des plus grands malheurs domestiques : le vieil Horace perd ses deux fils et sa fille; son fils Horace perd ses deux frères, ses trois beaux-frères, et, pour comble de maux, il tue sa sœur. Sabine, femme d'Horace, pleure la victoire de son mari qui lui enlève ses trois frères et sa belle-sœur. Voltaire trouve que tout cela n'est pas tragique, et que cette maison n'est pas assez infortunée pour avoir droit de se produire au théâtre. Il me semble qu'il y a au contraire dans ce désastre d'une famille honnête et courageuse, victime des devoirs sacrés de la religion patriotique, plus d'importance, plus d'intérêt et de vérité que dans les absurdes fictions, les folies amoureuses et les déclamations philosophiques de nos ci-devant tragédies à la mode.

Le sort de Rome est décidé sans doute au troisième acte; mais est-ce donc le sort de Rome qui nous a uniquement et principalement intéressés dans la pièce? N'est-ce pas le sort de cette famille obligée de se sacrifier à l'ambition de Rome? Quand le jeune héros qui vient d'immoler à sa patrie les victimes les plus chères, souille lui-même son triomphe dans un mouvement de colère, et flétrit ses lauriers en les arrosant du sang de sa propre sœur, cesse-t-il d'être intéressant parce qu'il devient malheureux et criminel? parce qu'au lieu d'un char de triomphe, on lui prépare un échafaud ? Le vieil Horace a-t-il perdu ses droits à notre pitié parce qu'il est prêt à perdre l'honneur et l'appui de sa maison ? L'unité d'intérêt subsiste avec le danger des personnages qui nous ont

attachés dans le cours de la pièce. Le danger d'Horace est moins illustre que celui qu'il a couru dans le combat; mais il n'en est que plus propre à nous émouvoir. Un général vainqueur qui commettrait involontairement un crime capital, et se verrait traduit du champ de la victoire à un tribunal criminel, n'exciterait-il pas notre pitié? Personne ne s'est avisé de craindre qu'Horace fût tué en combattant pour son pays; mais on craint qu'il soit conduit au supplice. Voltaire est persuadé qu'on ne peut pas le craindre, que le danger d'Horace n'est pas réel : cependant Horace fut condamné par les décemvirs; l'arrêt de mort était rendu; déjà le licteur s'avançait pour saisir le coupable; il commençait à lui lier les mains. Pourquoi donc un danger si réel dans l'histoire serait-il un danger illusoire sur la scène? Un homme que la loi condamne à mort n'est-il pas toujours dans un danger évident, puisqu'il ne peut vivre que par grâce?

La tragédie d'*Horace* n'est donc véritablement finie ni à la victoire d'Horace ni au meurtre de Camille; elle n'est finie que par le jugement du procès, qui décide du sort des principaux personnages. La victoire, le meurtre, le procès, ne sont point trois tragédies; ces trois incidents ne forment qu'une seule et même tragédie, parce qu'ils procèdent l'un de l'autre d'une manière si intime, qu'on ne peut les séparer. C'est un tableau parfait des terribles catastrophes que la guerre produit dans la famille; et le dénouement naturel de ces catastrophes, c'est le jugement qui arrache à l'ignominie du supplice le vainqueur des Curiaces [1].

1. *Cours de littérature dramatique*, 2e édit.; Pierre Blanchart, 1825, t. Ier, p. 26, 28-30, *passim*.

PLANCHE (Jean-Baptiste-Gustave)

1808-1857

C'est à Paris, le 16 février 1808, que naquit Gustave Planche. Après d'excellentes études au collège Bourbon, il se voua à la littérature et aux beaux-arts, contre la volonté de son père, qui eût voulu faire de lui un médecin, ou tout au moins un pharmacien comme lui, et qui ne lui pardonna pas d'avoir suivi sa vocation, même lorsqu'il fut devenu célèbre. Il publia d'abord des traductions de Thomas Moore dans le *Globe*. Ses premiers essais critiques parurent dans l'*Artiste*, où il écrivit une série d'articles remarquables sur le Salon de 1831 : ces articles commencèrent sa réputation. Alfred de Vigny l'introduisit à la *Revue des Deux Mondes*. Les critiques d'art et de littérature qu'il y a publiées peuvent être considérées comme des modèles d'analyse lumineuse, de jugement solide, de savoir précis.

De juillet à novembre 1832, Planche écrivit au *Journal des Débats*, et se lia vers cette même époque avec George Sand; dont il admirait profondément le talent. En 1836, Balzac, qui venait de fonder la *Chronique de Paris*, s'attacha Planche comme collaborateur. Deux ans plus tard, Planche, ayant hérité d'une somme assez importante, alla passer huit années en Italie, pour y étudier les chefs-d'œuvre de l'art antique. Lorsqu'il revint en France, en 1846, après avoir dépensé son héritage, il rentra à la *Revue des Deux Mondes*, à laquelle il ne cessa plus de collaborer. L'empereur lui offrit la direction des Beaux-Arts, mais il refusa ce poste pour ne pas aliéner sa liberté. Il mourut en 1857.

Ses travaux ont été réunis en volumes, dont les plus importants sont : *Portraits littéraires* (4 volumes in-18, 1846-1849), *Portraits d'artistes* (2 volumes in-18, 1853), *Nouveaux Portraits littéraires* (in-18, 1854), *Études sur l'École française de 1831 à 1852* (2 volumes in-18, 1855), *Études sur les arts* (in-18, 1855), des *Notices* remarquables en tête d'une édition d'*Adolphe* de Benjamin Constant (1853) et de *Manon Lescaut* (1855).

On a pu lui reprocher une sévérité excessive, qui l'avait fait surnommer par Alphonse Karr *Gustave le Cruel;* mais on ne peut que louer l'indépendance et la sincérité absolue de ses jugements, la pureté de son goût, l'étendue et la solidité de ses connaissances, enfin la précision et la clarté de son style.

LES FEMMES SAVANTES

Les *Femmes savantes* sont, à mon avis, le chef-d'œuvre de Molière. Je les préfère au *Misanthrope* et au *Tartuffe*. J'y trouve plus de gaieté, plus de véritable comédie que dans le *Misanthrope*, et en même temps moins de tirades sentencieuses, moins de couplets officiels que dans le *Tartuffe*. Il n'y a dans cette préférence rien de capricieux ; elle peut, sans doute, n'être pas acceptée généralement, mais je ne crois pas qu'elle ait à craindre une réfutation sérieuse. Le *Misanthrope* et *Tartuffe* renferment d'éternelles beautés, et seront toujours des monuments d'une haute philosophie ; les *Femmes savantes* allient à la même sagesse une vivacité singulière, une élégance et un mouvement qui, à mes yeux, en font une comédie unique.

Armande et Henriette sont dessinées avec une précision qui ne permet pas un seul instant de les confondre. Armande représente à merveille une liseuse de romans, entichée des subtilités du bel esprit, nourrie des doctrines de l'hôtel de Rambouillet, pleine de mépris pour la bourgeoisie, récitant d'une voix emphatique tous les grands mots des livres qu'elle a parcourus, comme si chaque syllabe devait élargir la gloire de son nom. Elle a pris de la science le côté orgueilleux, égoïste, insociable. Du haut de sa pitié, elle fronde à toute heure du jour les misères du ménage et jusqu'aux mouvements les plus généreux de la passion. Je suis loin de blâmer la crudité des expressions que Molière a placées dans la bouche d'Armande. C'est mal connaître le pédantisme, et surtout le pédantisme féminin, que d'accuser d'exagération le dialogue d'Armande et d'Henriette au premier acte. Le plus grand malheur de la science officielle chez les femmes, ce n'est pas de les rendre ennuyeuses, de leur ôter la grâce et la coquetterie qu'elles ne devraient jamais oublier ; c'est l'effacement graduel, et très souvent la perte irrévocable de la pudeur. Dès qu'une femme a fait vœu de ne rien ignorer, elle n'a plus de raison pour ménager ses paroles. Du moment

qu'elle sait tout, ou veut tout savoir, pourquoi se tiendrait-elle sur la réserve? Rien n'est honteux, rien ne doit être caché pour la science. L'amour n'a plus de mystères, le cœur plus de secrets pour le philosophe. Une femme qui n'a pas d'autre dieu que la vérité n'est plus une femme, c'est un homme manqué, qui raille la faiblesse de ses compagnes et singe la force de ceux qu'elle veut égaler. C'est pourquoi le personnage d'Armande est parfaitement vrai. Elle est tout à la fois sans pudeur et sans effronterie ; elle ne peut rougir, et pourtant elle échappe au reproche de dévergondage ; car, du point de vue où elle s'est placée, elle ne peut rien souiller par la hardiesse de sa parole.

Henriette est une charmante fille qui ne chicane pas Dieu sur la destinée qu'il lui prépare ; elle est belle et jeune, et ne prévoit pas pour sa beauté une plus digne récompense qu'un mari attentif et dévoué; elle ignore bien des choses et se trouve heureuse de son ignorance; elle comprend que son rôle dans la société lui prescrit l'obéissance ; elle n'a pas rêvé l'asservissement de celui qui l'aimera, car elle pressent instinctivement le châtiment réservé à cette tentative insensée. Elle ne poursuivra pas l'indépendance absolue ; car, sans avoir mesuré les forces de l'ennemi qu'elle aurait à combattre, elle entrevoit dans la lutte des tortures mortelles. Son amour du repos et de la sérénité ne va pas jusqu'à mépriser la passion. Loin de là, elle ne conçoit pas de bonheur sans le partage et l'échange des pensées ; mais, pour elle, la passion se réduit à la fidélité; elle ne veut pas la vie sans roman, mais elle ne souhaite pour sa vie qu'un roman unique, commencé dans l'espérance et continué dans la soumission. Henriette, je le sais, paraît à plusieurs prosaïque et vulgaire; il semble aux génies lyriques de notre temps qu'un tel personnage, réduit aux mesquines proportions d'une bonne ménagère, n'a pas droit de cité dans l'empire poétique, et qu'elle devrait tout au plus figurer dans une famille de province. N'en déplaise à ces messieurs, je crois qu'ils sont coupables d'ignorance, lorsqu'ils excommunient Henriette comme indigne de l'alexandrin. Le cœur d'une femme soumise et

dévouée n'est pas moins poétique et moins beau que celui d'une femme condamnée par la mobilité de son imagination à de perpétuelles tentatives, suivies d'infaillibles désappointements. Les sentiments qui se renouvellent ont à peine le temps de s'ébaucher, et s'arrêtent d'ordinaire au seuil de la poésie. La permanence des affections n'exclut ni la grandeur ni la vivacité. Deux cœurs qui se savent bien peuvent s'aimer profondément sans rencontrer la monotonie et l'ennui. Henriette résume admirablement le bonheur dans la crédulité.

Bélise et Philaminte présentent deux variétés de pédantisme, finement étudiées et reproduites avec une rare délicatesse de pinceau. Bélise, qui au premier aspect semble une caricature par trop chargée, devient, en s'expliquant, un profil joyeux et bouffon, et finit par atteindre la vraisemblance. Son ridicule entêtement à soutenir qu'elle se sait aimée et qu'elle pardonne l'aveu d'une passion qu'elle encourage, n'est pas sans exemple parmi les femmes de son âge. Et puis il faut se rappeler, pour juger Bélise, qu'elle est vieille fille, qu'elle n'a pas eu pour se distraire de sa folie les inquiétudes du ménage ; que la vanité primitive de son caractère, au lieu d'être contrariée et refoulée sur elle-même par la pratique de la vie, s'est librement développée. Les femmes qui ont vieilli sans amour, et qui sentent les rides se multiplier, ne liardent[1] pas sur les avances. Au moindre sourire qu'elles surprennent sur les lèvres d'un homme, elles se mettent en frais de remerciements, et commencent la campagne avant que les hostilités soient dénoncées. Les dénégations les plus positives sont souvent inutiles et ne réussissent pas à les détromper. Un non bien décidé n'est pas pour elles une réfutation suffisante, et leur vanité ne quitte la partie qu'après plusieurs défaites. Cette heure venue, elles deviennent ennemies irréconciliables de celui qui les a humiliées. Mais jusque-là elles s'acharnent à la poursuite de leur amant imaginaire. Or, ce ridicule compose tout le caractère de Bélise.

Philaminte, coiffée de la science comme Armande et Bélise,

1. *Liarder*, regarder à un liard pour la dépense, être avare.

détourne au profit de sa domination les maximes de sagesse qu'elle croit avoir puisées dans les livres. Armande dédaigne l'amour de Clitandre ; Bélise accepte un présent qui ne lui est pas offert; Philaminte use de son autorité de mère et condamne l'entraînement d'Henriette au nom de ses études. Elle ne veut pas d'un gendre mondain et frivole ; elle souhaite pour sa fille un homme cousu de grec et de latin, dont les doctes entretiens nourrissent dans la famille le goût des hautes spéculations. Le choix d'Henriette et de Chrysale révolte Philaminte comme une insulte à la science, personnifiée dans Trissotin, et toute sa conduite n'est que la manifestation de sa colère. La composition de ce personnage ne soulève pas les mêmes objections que Bélise ; et en effet le type de Philaminte a souvent passé devant nos yeux. Seulement il déplaît à quelques-uns par son égoïsme ; mais ce reproche n'est pas fondé; car lorsqu'une mère met la gloire du bel esprit au-dessus de toutes choses, elle doit traiter lestement le bonheur de sa fille.

(*Portraits littéraires*, t. II, *Molière*[1].)

LE ROI S'AMUSE

. . . .

Pour le maniement de la langue, M. Hugo n'a pas de rival; il fait de notre idiome ce qu'il veut; il le forge et le rend solide, âpre et rude comme le fer ; il le trempe comme l'acier, le fond comme le bronze, le cisèle comme l'argent ou le marbre.

Mais ce constant amour de la langue et de la poésie pour elle-même, cette fidèle prédilection pour la description de la nature extérieure, ou le déroulement des pensées personnelles, répugne, on le conçoit sans peine, au récit des aventures, à l'expression intime et simple de la passion. Dans le roman, elle multiplie les paysages au point d'absorber et d'éteindre les personnages, comme dans les compositions

1. 2 vol. in-8°; Paris, librairie Werdet.

bibliques de Martin[1]. Dans le drame, elle ramène à de fréquents intervalles, souvent même en présence des interlocuteurs les plus importants, au milieu d'une scène active, les monologues, partie intelligible, utile, indispensable au théâtre, mais à une condition expresse, qui s'appelle la nécessité. Les monologues nécessaires sont brefs et rares. Quand un homme pense tout haut, cause avec lui-même, comme il se comprend à demi-mot, il n'a pas besoin d'achever l'idée commencée, il se dit quelques phrases courtes, mais pleines et significatives. Il peut s'exalter par la méditation, et se laisser entraîner aux plus hautes visions de la poésie. Mais alors même il doit encore conserver une parole simple, sobrement imagée : or, les habitudes lyriques de M. Hugo ne se résignent pas au sacrifice que le drame exige impérieusement.

Dans *le Roi s'amuse,* comme dans *Cromwell,* dans *Hernani* et dans *Marion,* M. Hugo s'est laissé aller à des mouvements poétiques magnifiques en eux-mêmes, mais hors de place à la scène. Don Ruy, le marquis de Nangis et le comte de Saint-Vallier récitent d'admirables pensées, mais insistent avec une prédilection marquée sur des développements lyriques très convenables dans les strophes d'une ode, et superflus au théâtre, quand ils ne ralentissent pas l'action. Dans le drame, la poésie lyrique, explicite, officielle, souveraine, a des inconvénients bien plus graves que dans le roman. Quand le poète parle en son nom, même en racontant, il peut impunément broder sa parole et sa pensée, y semer les arabesques, les fleurs, les rosaces, les mascarons[2], il la peut faire brillante et variée comme un tapis de Smyrne ; il peut la découper en trèfles mauresques, en dentelles, comme les palais de Grenade ou de Venise. Le lecteur est

1. Martin (John), peintre anglais de tableaux bibliques (1789-1854).
2. Termes d'architecture. *Arabesques,* motifs d'ornementation se composant de rinceaux formés de feuillages, de figures réelles ou fantaisistes, agencés d'une façon capricieuse. *Rosaces,* motifs d'ornementation formés de fleurs à un ou plusieurs rangs de feuilles disposés circulairement autour d'un bouton. *Mascarons,* motifs de décorations formés d'une tête entourée de feuillages, et servant d'ornement à des clefs de voûte.

patient, curieux, complaisant; mais le spectateur aime qu'on se presse; il veut les développements, mais nombreux, successifs, hâtés. Les plus belles odes ne valent pas pour lui un mot parti du cœur, un cri échappé des entrailles. Les plus riches et les plus coquettes images lui donnent moins de plaisir qu'une exclamation énergique, qui glace le sang et fait dresser les cheveux.

La poésie lyrique au théâtre peut bien être une fête de cour, un délassement de lettrés, d'oisifs, de philosophes ou de sophistes; mais une fête populaire, une fête pour la foule, chez qui le cœur domine le cerveau, ne l'espérez pas! Sous le ciel même de l'Attique, chez ce peuple bavard et médisant, qui reconnaissait l'accent d'une marchande de figues et s'arrêtait pour la railler, Sophocle avait relégué l'ode dans la strophe et l'antistrophe des chœurs. Mais Clytemnestre, Électre, Égisthe, Agamemnon, parlent avec une simplicité aussi nue que les héros du Pentateuque[1].

Le poète grec et le poète hébreu sont poètes à leur aise, mais seulement quand le dialogue est terminé. Quand l'ode commence, c'est que l'épopée ou la tragédie a terminé son rôle.

(*Portraits littéraires,* t. II, *V. Hugo*[2].)

ROMANCIERS ET DRAMATURGES

. . . .

Selon la nature spéciale des organisations, selon les habitudes des premières années, selon la direction particulière donnée aux idées par les événements de la vie active et réelle, l'esprit est porté, par une prédilection invincible et fatale, vers le drame ou le roman. A de certaines intelligences, qui se mêlent au monde et le regardent attentivement, qui s'instruisent paisiblement des anedoctes sans nombre, imper-

1. *Pentateuque,* nom donné à la réunion des cinq parties de l'Ancien Testament composées par Moïse, la *Genèse,* l'*Exode,* le *Lévitique,* les *Nombres* et le *Deutéronome.*
2. 2 vol. in-8°; librairie Werdet.

ceptibles en apparence, dont toute la vie est faite et tissue, qui forment en se croisant, quand on y regarde de près, la trame de toutes nos journées ; qui se plaisent à étudier les caractères jusque dans leurs moindres détails ; qui n'assistent jamais à l'incident le plus trivial sans demander compte à toutes les physionomies des sentiments qu'elles trahissent naïvement, ou qu'elles essayent de cacher, mais qu'un œil attentif réussit à surprendre ; à ces sortes d'intelligences le roman convient avant et mieux que toutes choses. Leur vie de tous les jours, si animée qu'elle soit d'ailleurs, n'exclut pas de longues et fréquentes solitudes. Ils aiment à pénétrer les causes, à déduire et à conclure, dans le recueillement, les relations mystérieuses des choses que l'inattention ou l'insouciance considèrent comme absolument étrangères entre elles. Le récit, avec ses nombreux épisodes, avec ses péripéties multipliées, hâtées ou suspendues au gré de leurs caprices, les charme particulièrement. Le costume et la physionomie des acteurs, le paysage où la scène se passe, les rides du front, les plis des lèvres, le regard, le geste, jusqu'aux moindres contractions musculaires, rien n'échappe à la curiosité de leurs descriptions. Ils mènent à loisir l'action qu'ils inventent et qu'ils brodent ; ils s'arrêtent quand il leur plaît de s'arrêter ; ils ont des haltes, des points d'orgue pour se reposer ; à l'exemple d'Hippocrate et de Montesquieu, qui attribuent au climat une si puissante influence sur le développement des maladies et des institutions, ils font intervenir la nature extérieure dans les mouvements des passions. Ils sont et doivent être romanciers. Il se rencontre aussi des esprits d'une trempe énergique, qui se mêlent à la vie, mais d'une autre façon, plus hardiment, plus vivement que les autres ; qui se souviennent moins, mais qui agissent davantage ; qui se préoccupent plus volontiers des rôles que des caractères ; qui étudient la marche d'un événement, sa physionomie extérieure et corticale, bien plus que ses ressorts intimes, ses causes primitives. A ceux-là, à ces imaginations aventureuses, ce qu'il faut, c'est une action rapide et pressée, dégagée de tous les épisodes, vrais ou vraisemblables, qui ne

concourent pas directement à l'accomplissement définitif d'un fait unique et souverain, qui domine la fable et qui la relie, qui la resserre et l'étreint, et qui ne permet pas à une seule parcelle de toute la composition de s'en distraire et de s'en écarter. Un dialogue incisif et hardi, de paroles rares, plein d'idées soudaines et nécessaires, qui aille droit au but, qui marche vers la conclusion, qui obéisse comme un héros d'Eschyle, ou comme un soldat musulman, aux lois d'une fatalité irrésistible, telles sont les conditions auxquelles de pareils esprits peuvent être satisfaits. Menées à bout dans leurs dernières conséquences et sur différents points du globe, ces dispositions ont donné Shakespeare, Corneille, Schiller, Gœthe et Alfieri. La vie de taverne et de braconnier, d'aventures et de joyeuse insouciance, la vie grave et recueillie, une contemplation maladive, une suite non interrompue de tous les genres de bonheur, le goût tardif des études âpres et ardues après des courses au galop de plusieurs centaines de lieues, suffisent, et au delà, pour expliquer les différences qui distinguent Othello, Cinna, don Carlos, Gœtz de Berlichingen et Myrrha. (*Portraits littéraires,* t. Ier, *Fielding* [1].)

LA POÉTIQUE DE VICTOR HUGO

J'arrive à la partie importante de la préface [2] de M. Hugo, à sa théorie de la poésie dramatique. Si j'ai bien compris sa pensée, si j'ai pénétré le secret de ses intentions, il ne voit dans le drame, tel qu'il le conçoit, qu'une perpétuelle moralité résultant d'une perpétuelle antithèse. Je ne crois pas qu'il ait raison, mais je lui sais bon gré d'avoir formulé nettement la poétique qu'il a réalisée depuis sept ans. Je le remercie de nous avoir expliqué dans une théorie précise ce qu'il nous avait montré au théâtre ; je le remercie de nous avoir dit pourquoi Cromwell, Charles-Quint [3] Richelieu,

1. 2 vol. in-8° ; librairie Werdet.
2. *La préface* du drame de *Cromwell,* qui fut comme le manifeste poétique de école romantique.
3. Charles-Quint, dans *Hernani.*

François Ier[1], Lucrèce Borgia et Marie Tudor[2] ressemblent si peu à l'histoire dans les poèmes qu'il a baptisés de leurs noms. Jusqu'ici il y avait quelque chose d'embarrassant à concilier ces tragédies si peu historiques avec les théories publiées en 1827 par M. Hugo. Après avoir blâmé si sévèrement les silhouettes de Bossuet, l'auteur devrait s'attendre à être jugé sans indulgence. Aussi n'a-t-il pas dû s'étonner des remontrances de la critique; c'était justice et bonne foi de confronter d'année en année le poète avec le législateur; c'était justice de dire à celui qui avait blâmé les timidités de Racine et les travestissements philosophiques de Voltaire : vous n'avez pas plus qu'eux la vérité relative, et souvent vous avez de moins la vérité absolue.

Modifier les types tragiques de Sophocle et d'Euripide, altérer pour les plaisirs de Trianon le caractère d'Iphigénie et d'Oreste, mettre dans la bouche d'un Arabe[3] du VIIe siècle les pensées de d'Alembert et d'Helvétius, était-ce donc une faute plus grande que de choisir dans la chronique européenne des noms gravés en traits ineffaçables et profonds, pour les démonétiser au théâtre? Les âges héroïques de la Grèce n'offrent-ils pas à la fantaisie du poète une carrière plus large et plus libre que les générations auxquelles nous touchons de si près? Et s'il est vrai, comme je ne peux pas le nier, que Voltaire, en faisant de la poésie un organe assidu de ses pensées philosophiques, ait méconnu une des lois primordiales de l'imagination, celle qui lui commande de se suffire à elle-même, n'est-il pas également vrai que M. Hugo n'est pas moins coupable que Voltaire lorsqu'il fait d'Olivier Cromwell un bouffon fanatique, de Charles-Quint un coureur d'aventures, de Richelieu un tigre altéré de sang, de François Ier un héros de taverne, de la fille d'Alexandre VI une mère pieuse et dévouée, et enfin de Marie, fille de Henri VIII, austère et bigote personne, une libertine effron-

1. François Ier, dans *le Roi s'amuse.*

2. *Cromwell, Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* donnent leur nom à différents drames de Victor Hugo.

3. Il s'agit de *Mahomet*, qui donne son nom à l'une des tragédies de Voltaire.

tée? Il ne faut pas avoir usé ses yeux dans de longues veilles pour connaître le sens et la valeur de ces noms. Il ne faut pas l'érudition patiente de Sismondi ou de Heeren pour savoir que Charles-Quint a été de bonne heure grave et rusé, et qu'il a pu tout au plus faire de la débauche une distraction de quelques heures ; mais qu'il n'était pas homme à oublier l'empire, fût-ce même une seule nuit, pour les yeux de la femme la plus belle. S'il est arrivé à Cromwell de jouer les Têtes rondes avec son jargon biblique, ce n'est là tout au plus qu'un épisode de la grande épopée à laquelle il a mis la main, et je doute fort qu'il ait eu le temps d'imposer aux Cavaliers conjurés contre lui de burlesques mariages, qui seraient à leur place dans Scarron [1]. Sans doute l'amant de la belle Diane a quelquefois montré dans le cours de ses aventures une brutalité révoltante; mais à Chambord et à Fontainebleau le vice n'était-il pas élégant et parfumé? Le cardinal-ministre qui gouvernait Louis XIII pour régner sur la France n'a jamais plié le genou devant les têtes les plus hautes; toutes les fois qu'il a vu sa puissance en péril, il a traité les couronnes de perles et les couronnes à fleurons comme Tarquin les fleurs de sa villa ; mais, on le sait, Richelieu n'aimait pas le sang pour le voir couler; les hommes qui lui faisaient obstacle n'étaient que des chiffres importuns qu'il rayait d'un trait de plume. Pour lui, une tête sur l'échafaud, c'était un nom effacé de la liste. Il y a loin du Richelieu de l'histoire au Richelieu de M. Hugo. Il n'est pas absolument impossible que la fille d'Alexandre VI ait rougi de ses déportements, et qu'une fois en sa vie elle se soit livrée à un élan généreux; mais cet accident, s'il était constaté, serait tout au plus une anecdote exceptionnelle dans la biographie de cette nouvelle Messaline [2], et la poésie qui s'adresse aux masses ne doit pas choisir les exceptions. Pareillement, je ne voudrais pas affirmer qu'il ne s'est pas rencontré parmi les libellistes protestants

1. Scarron (1610-1660), poète burlesque, auteur du *Virgile travesti* et du *Roman comique*.

2. Messaline, impératrice romaine, tristement célèbre par ses déportements. Elle avait épousé l'empereur Claude.

une plume assez menteuse pour accuser Marie Tudor d'impudicité; mais l'histoire tout entière de son règne est là pour témoigner contre cette accusation. Nous avons de ce bourreau catholique des lettres nombreuses adressées à Philippe II, qui respirent la jalousie la plus désordonnée ; nous avons des négociations entamées avec les marchands de Bruxelles et de Liège pour des prêts usuraires destinés au roi d'Espagne. Est-il probable qu'une femme qui ne reculait devant aucun sacrifice pour ramener son époux, ait peuplé sa cour de favoris et d'aventuriers dissolus? Marie n'a eu qu'une pensée, le rétablissement du culte catholique ; et sous son règne la hache n'est jamais tombée que pour imposer silence aux consciences rebelles.

Depuis que M. Hugo a voulu mettre l'histoire au théâtre, il semble s'être imposé la tâche de mettre le théâtre hors de l'histoire. Depuis qu'il a choisi parmi les noms célèbres des annales européennes le baptême de ses fantaisies, il n'a jamais tenu compte de la réalité pour la poétiser, mais il a créé volontairement des types indépendants de la réalité, pour leur imposer ensuite des noms choisis au hasard dans l'histoire. C'est-à-dire que M. Hugo fait, au nom de son caprice, ce que Voltaire faisait au nom de la polémique philosophique.

Cette singularité pouvait paraître inexplicable avant la nouvelle préface que nous avons sous les yeux ; mais aujourd'hui ce problème est résolu en se posant. Il n'y a pas lieu de s'étonner si M. Hugo viole obstinément les données les plus évidentes de l'histoire, après les aveux qu'il a pris soin de nous faire. Puisqu'il ramène toutes les lois de la poésie dramatique à l'antithèse morale, comme il avait précédemment ramené toutes les lois du style à l'antithèse des images, ce n'est pas merveille si l'histoire le gêne et s'il la rudoie pour élargir son chemin. Sans nul doute, le contraste des caractères est une source féconde d'émotions et de beautés; sans nul doute, la cagoule, à côté du masque, peut être quelquefois d'un effet terrible; mais ne voir dans l'histoire et dans l'humanité autre chose que des contrastes, c'est s'imposer d'emblée la nécessité de violer l'histoire toutes les fois que les contrastes

ne s'y rencontrent pas; de violer la science de l'âme humaine toutes les fois que les passions s'y développent sans se heurter.

(*Portraits littéraires*, t. II, *V. Hugo*[1].)

LE DRAME ROMANTIQUE

L'école dramatique de la Restauration est demeurée bien loin de ses promesses. C'est un fait acquis désormais à la discussion, et que nous n'essayerons pas de démontrer, car l'évidence a dessillé les yeux des plus incrédules. Tout le monde sait maintenant à quoi s'en tenir sur la résurrection de Shakespeare, annoncée par les hérauts de l'école nouvelle; et quand je dis résurrection, j'attribue aux néophytes et aux hiérophantes une modestie qui n'était ni dans leur caractère ni dans leur langage. Les esprits familiarisés avec leurs prétentions n'ont pas oublié qu'ils nous annonçaient un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne. Cette formule ingénieuse, bien que présentée à la foule sous la forme interrogative, était acceptée comme une affirmation par tous les initiés, et c'est au nom de cette formule que nous devons estimer les œuvres poétiques accomplies en France depuis vingt ans. A Dieu ne plaise que j'entreprenne de rabaisser le mérite des tentatives qui ont signalé la première partie de cette période; il n'est permis qu'à l'ignorance de nier tout ce qu'il y avait à la fois de légitime et de hardi dans les projets de la génération nouvelle. Malheureusement les faits sont restés bien au-dessous des paroles. Nous attendons encore, et sans doute nous attendrons longtemps le poète prédestiné qui devait rattacher la France au siècle d'Élisabeth.

L'Angleterre n'était pas le seul pays dont les enseignements fussent invoqués comme un moyen de régénération; l'illustre Florentin[2] qui a fondé tout à la fois la langue et la poésie de l'Italie figurait, près de Shakespeare, dans l'arbre gé-

1. 2 vol. in-8°; librairie Werdet.
2. Dante, l'auteur de la *Divine Comédie*.

néalogique de la *nouvelle école;* chacun sait que l'école de la Restauration aimait à se désigner sous ce dernier nom. L'Espagne et l'Allemagne n'étaient pas non plus oubliées, mais n'occupaient que des rameaux secondaires. Calderon et Lope de Vega, Gœthe et Schiller, étaient cités et appelés en témoignage, mais n'avaient que le rang de petits prophètes.

Nous pouvons aujourd'hui parler sans amertume et sans injustice, sans aveuglement et sans partialité, de cette époque déjà si loin de nous. A l'égard de ces tentatives, le dédain serait une preuve d'ineptie. Si nous comparons, en effet, les espérances qui animaient les poètes de cette période à l'anarchie intellectuelle du temps présent, la déférence est pour nous un devoir. C'était une période laborieuse, où l'amour de la gloire tenait plus de place que l'industrie; aujourd'hui l'industrie règne à peu près en souveraine; à peine quelques rares esprits essayent-ils encore de lutter, au nom des idées préconisées sous la Restauration comme les vrais principes de toute poésie. Ce qu'il m'importe de constater, c'est que la cause du drame, qui devait anéantir à jamais la tragédie et la comédie, est abandonnée par le public aussi bien que par les écrivains. Entendons-nous; je ne veux pas dire que l'alliance du rire et des larmes soit déclarée chimérique; je tiens seulement à rappeler que cette alliance n'est plus considérée comme nécessaire. Qu'il se rencontre aujourd'hui un homme capable de créer des types aussi profonds qu'Hamlet, aussi jeunes que Roméo, aussi émouvants que le roi Lear, et la foule ne manquera pas d'applaudir; mais dans l'opinion des lettrés, dans l'opinion de la multitude, Shakespeare n'exclut ni Corneille, ni Molière, ni Sophocle, ni Aristophane. Sur les débris du drame, improvisé pour le plaisir des yeux, infidèle aux promesses de la nouvelle école, puisqu'il ne s'adressait ni au cœur comme Roméo, ni à la pensée comme Hamlet, la tragédie et la comédie sont demeurées debout. Cependant ces deux formes de la pensée poétique n'ont pas échappé à l'action du temps. Si la tragédie et la comédie veulent garder la faveur publique, il faut qu'elles se résignent à tenter des voies nouvelles. Que le ridicule soit offert à nos yeux

dans tout son éclat, que les vices et les infirmités de notre nature égayent la foule, rien de mieux; que la peinture des passions tire des larmes de ses yeux, rien de plus légitime. Toutefois, il faut que la tragédie consente à nous montrer les plus illustres personnages de l'histoire sous un aspect plus familier que les poètes français du XVII[e] siècle; il faut que, sans essayer un compromis impossible entre Sophocle et Shakespeare, elle se souvienne à la fois d'Antigone et de Cordelia, de Gertrude et de Clytemnestre. C'est à cette condition seulement qu'elle peut espérer de captiver l'attention et la sympathie de la foule. Si elle s'obstinait dans les traditions du siècle de Louis XIV, si elle continuait à refaire une Grèce, une Italie antiques à l'image de la France, elle tomberait bientôt dans l'oubli. La tragédie, pour vivre, pour durer, pour attendrir, pour émouvoir la foule, doit absolument aborder la vie familière; sinon elle servira tout au plus d'aliment aux discussions des lettrés.

Quant à la comédie, bien que proscrite par les novateurs comme une création incomplète et boiteuse, elle n'a jamais été menacée aussi sérieusement que la tragédie. Il y a dans l'esprit français une prédilection marquée pour la raillerie; Rabelais, La Fontaine et Molière sont assurés de garder leur popularité parmi nous, quelles que soient les doctrines vaincues ou triomphantes. Que les régénérateurs littéraires parlent au nom de l'Italie, de l'Espagne ou de l'Angleterre, peu importe à la gloire de ces grands gausseurs [1]; la raillerie est un élément de l'esprit national, et fût-il cent fois prouvé que la comédie est une création incomplète, la comédie ne périrait pas parmi nous. Ajoutons, pour être vrai, que la comédie, comme la tragédie, doit tenir compte du temps où elle se produit, des auditeurs à qui elle s'adresse. Pour ma part, je n'hésite pas à mettre le *Misanthrope* au-dessus d'*Athalie*. S'il y a, en effet, dans la tragédie écrite pour Saint-Cyr, des passages empreints d'une incomparable beauté, il est certain pourtant que cette œuvre savante n'offre qu'une image assez

1. *Gausseurs*, c'est-à-dire *railleurs*. On a proposé, comme étymologie, une forme *garisare*, du latin *garisum*, supin de *gaudere*, signifiant *se réjouir*.

infidèle des faits racontés dans le *Livre des Rois*. Le *Misanthrope* garde encore aujourd'hui toute la fraîcheur, toute la jeunesse des premiers jours. C'est une peinture de la faiblesse humaine tracée d'une main habile et sûre, qui sans doute ne vieillira jamais. Toutefois je pense que, si Molière renaissait de nos jours, il sentirait le besoin de plier son génie aux exigences de notre temps; tout en poursuivant l'analyse des caractères, il comprendrait la nécessité de donner aux incidents un peu plus de vraisemblance, à l'action un peu plus de mouvement. Voué par sa nature même à l'étude des passions et des vices, il n'oublierait jamais la mission capitale du poète comique; mais il comprendrait que le dialogue le plus ingénieux, les tirades les plus éloquentes, les plus fines reparties, ne suffisent pas à soutenir l'intérêt d'une comédie.

Les pensées que j'exprime aujourd'hui sont communes à tous les esprits qui suivent avec attention le développement littéraire de notre pays; je ne parle pas en mon nom, je parle au nom de tous les hommes désintéressés qui voient dans le passé un sujet d'étude et non un sujet d'imitation, qui jugent le présent sans amertume et se confient dans l'avenir sans aveuglement. Je me propose aujourd'hui d'examiner l'état du théâtre en France.

Pourquoi le drame est-il, aujourd'hui, tombé dans le discrédit? Pourquoi les promesses faites au nom de Shakespeare et de Schiller sont-elles accueillies avec indifférence, parfois même avec ironie? La raison n'est pas difficile à trouver. L'école dramatique de la Restauration nous avait annoncé l'attendrissement et la terreur : que nous a-t-elle donné? Chacun le sait, et je n'ai pas besoin de le rappeler. Les yeux des enfants ont été pleinement satisfaits; quant au cœur des hommes, il est demeuré calme, comme on devait s'y attendre. Les processions de moines défilant sur la scène le cierge à la main, le *De Profundis* chanté dans la coulisse, les caveaux d'Aix-la-Chapelle illuminés d'une clarté soudaine, une reine d'Angleterre offrant au bourreau la tête de son amant, la fille d'un pape projetant, à son insu, la mort de son fils pour venger un ridicule jeu de mots, il y avait là sans doute de

quoi effrayer les enfants et les nourrices. Les esprits familiarisés avec l'histoire ne pouvaient que sourire à cette tentative d'une imagination puérile. Shakespeare et Schiller, évoqués par la baguette magique d'un nouveau Merlin[1], écoutant les paroles placées dans la bouche de ces singuliers personnages, se seraient trouvés étrangement dépaysés; j'imagine même qu'ils n'auraient pas compris grand'chose aux applaudissements prodigués par les amis du poète. Non pas que je songe à contester l'habileté empreinte dans tous ces enfantillages; il y a certainement un art consommé dans la combinaison des incidents, dans les occasions sans nombre offertes au talent du machiniste et du costumier; mais offrir un tel spectacle à des hommes déjà mûris par l'étude, à des femmes déjà éprouvées par les passions, c'est vraiment se moquer, et je ne m'étonne pas que la foule, un moment éblouie, ait bientôt désappris le chemin du théâtre. Il y avait entre les promesses et les faits accomplis une disparité trop frappante pour que l'auditoire ne témoignât pas son dépit. Le parterre et les loges n'étaient pas peuplés d'érudits : la multitude, étrangère à toutes les doctrines poétiques, ne demandait qu'à être émue; mais, au lieu de l'émotion, le poète ne lui offrait que la surprise. Il ne faut donc pas gourmander la multitude et lui reprocher son apathie et son inintelligence; car elle a fait preuve en cette occasion d'un rare bon sens. Sans connaître ni l'Angleterre ni l'Allemagne, sans comparer les œuvres de l'école nouvelle au programme pompeux que ces œuvres devaient réaliser, elle s'est contentée de bâiller, et les esprits éclairés ne sauraient lui en vouloir. Son ennui n'était qu'un acte de justice, un arrêt sans appel.

(*Études littéraires; le Théâtre*[2].)

BÉRANGER[3]

Il y a, je le sais, toute une génération glorieuse qui a su,

1. Merlin, enchanteur fabuleux qui figure dans plusieurs romans de chevalerie.
2. 1 vol. in-12 ; librairie Michel-Lévy.
3. Béranger (1780-1857), célèbre chansonnier français, auteur de chansons politiques, patriotiques et grivoises.

dans l'imitation même, garder son originalité, qui, tout en interrogeant familièrement la Grèce et l'Italie antiques, n'a pas renoncé au droit de penser par elle-même et de choisir pour sa pensée des couleurs que l'antiquité n'a pas connues ; mais pour garder son originalité jusqu'au sein de l'imitation, pour ne pas confondre la sagesse du conseil avec l'autorité du commandement, il faut un singulier bonheur, ou plutôt une singulière puissance, et Béranger échappait naturellement au danger que je signale par l'ignorance des langues anciennes : car les pensées et les images, en passant d'une langue dans une autre, reçoivent tant de blessures, qu'elles perdent la moitié de leur charme et sont souvent méconnaissables. Aussi la tentation de dérober, si forte chez les esprits qui aperçoivent directement la poésie antique, est bien faible et bien rare chez ceux à qui l'éducation des premières années ou les études volontaires d'un âge plus mûr n'ont pas donné cette faculté.

Eût-il été à souhaiter que Béranger, à qui la pauvreté de sa famille avait fermé les portes du collège, étudiât, dans l'âge viril, les langues qui se parlent autour de nous, derrière les Alpes et les Pyrénées, au delà du Rhin ou de la Manche? Je ne le pense pas. Je rends pleine justice aux travaux de Mme de Staël sur l'Allemagne, de Ginguené[1] sur l'Italie; la France a gagné à ces travaux une impartialité dont elle avait été privée trop longtemps. Sur la foi de ces juges éclairés, elle a enfin rendu justice aux œuvres qu'elle avait si follement dédaignées. Si nous n'avons rien sur l'Espagne et l'Angleterre qui se recommande par des noms revêtus d'une pareille autorité, il ne faut pourtant pas regarder comme inutiles et sans valeur tous les travaux entrepris pour nous initier à la connaissance de ces deux pays. Est-ce à dire que toutes ces pérégrinations de l'esprit français, si importantes lorsqu'on les envisage dans leur rapport avec l'éducation générale de la nation, n'aient pas exercé souvent une influence fâcheuse sur

1. Ginguené (1748-1816), littérateur et historien, auteur d'une *Histoire littéraire d'Italie* assez appréciée.

le développement du génie poétique? Je ne crois pas qu'il soit permis d'en douter.

L'école littéraire de la Restauration, dont je n'entends pas contester la valeur d'une façon absolue, quoique ses intentions aient été trop souvent supérieures à ses œuvres, se fût peut-être montrée plus féconde si l'Allemagne et l'Angleterre, après avoir excité sa curiosité, n'eussent offert à sa faiblesse de nombreuses occasions de succomber, en lui offrant de trop nombreux modèles. La poésie française, après avoir imité l'Italie sous les Médicis, l'Espagne sous Louis XIII, s'est mise, sous la Restauration, à imiter l'Angleterre et l'Allemagne. Au XIXe siècle, comme au XVe, les esprits doués d'une véritable puissance ont su résister à la tentation, ou garder dans l'imitation des peuples voisins leur physionomie individuelle. Cependant ces glorieuses exceptions n'infirment pas la valeur de ma pensée. La connaissance des littératures étrangères, utile et féconde pour les esprits qui veulent juger, puisqu'elle leur fournit de nouveaux termes de comparaison, expose à de cruelles méprises les esprits qui prétendent produire. La mémoire prend parfois la place de l'imagination, à l'insu même du poète, qui s'applaudit de son larcin comme d'une œuvre enfantée par son génie.

A Dieu ne plaise que je méconnaisse les services rendus à l'esprit français par l'étude des littératures étrangères ! Sans accepter comme vrai le mot de Charles-Quint, ou du moins le mot qu'on lui prête ; sans croire comme lui qu'un homme qui sait cinq langues vaille cinq hommes, je vois pourtant dans la connaissance des idiomes étrangers un accroissement de puissance. Une vérité si évidente n'a pas besoin d'être démontrée. Cependant cet accroissement de puissance, utile à ceux qui possèdent déjà par eux-mêmes une force créatrice, lorsqu'il tombe en partage à des intelligences privées de toute fécondité, ne sert qu'à les abuser sur la pauvreté de leur nature ; elles croient inventer lorsqu'elles se souviennent. Si, pour me servir d'une expression familière à ceux qui ont étudié l'extraction et l'emploi des métaux, il était permis dans les œuvres modernes, je veux dire dans les œuvres publiées de-

puis la Restauration jusqu'à nos jours, de faire le départ des pensées qui appartiennent à Gœthe ou à Byron, et de celles que la France peut revendiquer comme siennes, on serait justement étonné en voyant à quoi se réduit notre vraie richesse.

Gœthe et Byron, inépuisables sujets d'étude pour ceux qui veulent connaître à fond le génie moderne et comprendre tout ce que l'intelligence ajoute à la douleur, ont créé sous nos yeux toute une famille de prétendus poètes, qui sans eux n'eussent jamais songé à nous entretenir de leurs rêveries, de leurs angoisses, qui se glorifient dans leur souffrance, et qui pourtant n'ont rien souffert, qui s'affublent gauchement du manteau de Faust ou de Manfred, et se croient ingénument en butte aux traits de la colère céleste. Béranger, qui eût trouvé sans doute dans l'étude des littératures étrangères des modèles et des ressources que la France ne pouvait lui fournir, n'a jamais consulté les peuples voisins qu'avec une prudente réserve. Il est probable que le commerce familier de Gœthe et de Byron n'eût pas changé la pente de son génie; et pourtant, éclairé par un instinct prévoyant, il n'a pas voulu les consulter trop souvent. Pour laisser à sa pensée son caractère primitif, pour ne pas altérer l'unité des sentiments dont son cœur s'était nourri, pour mieux goûter le fruit de ses premières études, il n'a touché qu'avec discrétion à la poésie allemande, à la poésie anglaise, dont il comprend toute la valeur. Je ne voudrais pas proposer l'exemple de Béranger comme une règle de conduite à tous les poètes de notre temps; je me borne à le noter comme une preuve de sagacité. Il a renoncé volontairement aux riches plaines, aux vallons fleuris qui s'ouvraient devant lui, pour cultiver d'une main plus active le champ modeste qu'il avait choisi. Pouvons-nous songer à le blâmer?

Ceux qui aiment la vérité mathématiquement démontrée, qui dédaignent les conjectures, pourront sourire et m'accuser de présomption en me voyant essayer de déterminer à quelles sources Béranger a puisé, à quels hommes il s'est adressé pour son éducation littéraire, pour la formation de

son talent. Cependant, dût-on me jeter à la face le reproche d'outrecuidance, je n'hésite pas à nommer les écrivains qui, dans les trois derniers siècles de notre histoire, ont dû enseigner à Béranger la langue qu'il manie si habilement, la justesse de l'expression qui donne un si grand relief à sa pensée, la sobriété des images qu'il s'est imposée comme une loi constante, et qui imprime à toutes ses œuvres un cachet de précision, et je dirais volontiers de nécessité.

Quoique Béranger ne m'ait fait à cet égard aucune confidence, je crois pouvoir écrire ces noms avec une sécurité parfaite. Je n'ai jamais interrogé personne pour pénétrer le secret de ses lectures, et pourtant, en lisant avec attention ses œuvres gravées aujourd'hui dans toutes les mémoires, il me semble reconnaître, à des indices certains, l'origine des tours qui lui sont familiers. Les aïeux, les maîtres de Béranger, s'appellent Rabelais, Régnier, Molière, La Fontaine et Voltaire. Pour les trois derniers, il est probable que je rencontrerai bien peu de contradicteurs. Sans prétendre, en effet, établir aucune ressemblance littérale entre ces trois illustres modèles et le poète qui, dans ma pensée, s'est formé à leurs leçons, je ne crois pas qu'on puisse nier la parenté intellectuelle qui les unit. C'est à Molière que Béranger a emprunté l'habitude de préférer en toute occasion l'expression propre, l'expression directe, les gens scrupuleux diraient l'expression crue, à la périphrase, à l'expression détournée. Béranger appelle volontiers les hommes et les choses par leur nom; il n'aime pas à laisser deviner sa pensée, il se résout hardiment à nous la montrer telle qu'il la conçoit; il ne s'accommode pas des réticences, il va droit à son but, sans craindre d'effaroucher l'oreille des censeurs. Or, dans ce genre de hardiesse, dans cette passion pour le mot propre, dans cette haine de la réticence, dans ce dédain pour la pruderie, quel homme s'est jamais montré plus constant que Molière? Depuis le *Misanthrope* jusqu'à *Georges Dandin*, c'est-à-dire depuis la poésie la plus élevée jusqu'à la poésie la plus familière, n'a-t-il pas toujours présenté sa pensée avec une simplicité, une franchise toute rustique? Aux yeux des poètes

de cour, Molière n'est-il pas ce qu'était pour le sénat romain le paysan du Danube? Où trouver un modèle plus accompli de familiarité sans prosaïsme, d'élégance sans afféterie? Béranger n'a-t-il pas dû s'instruire à l'école de Molière? est-il permis d'en douter? Pour La Fontaine, la parenté n'est pas moins facile à établir. Ce qui caractérise, en effet, le génie de La Fontaine, c'est la simplicité poussée jusqu'à ses dernières limites, simplicité tellement frappante, image si fidèle de la nature, que les ignorants ne savent pas y découvrir le génie. Le langage que La Fontaine prête à ses acteurs est empreint d'une telle naïveté, que les intelligences vulgaires se croiraient volontiers capables de l'inventer; ou plutôt, si elles consentaient à nous parler avec une entière franchise, si le respect humain ne les retenait pas, si l'admiration commune ne les forçait à déguiser la meilleure part de leur pensée, elles nous avoueraient qu'elles n'aperçoivent chez La Fontaine aucune trace d'invention. Les signes du travail se montrent si rarement, il faut pour les surprendre un œil si exercé, que la foule des lecteurs accepte de confiance le rang assigné à La Fontaine sans deviner, sans comprendre clairement pourquoi les hommes studieux l'ont placé si haut. Eh bien! ne trouvons-nous pas dans Béranger, comme dans La Fontaine, une simplicité capable d'abuser les yeux de la multitude? Chez l'ami de Manuel[1] comme chez l'ami de Fouquet, l'art de bien dire n'est-il pas voilé avec un soin jaloux? Les détails les plus familiers ne sont-ils pas rassemblés avec un air de négligence qui semble exclure l'intervention de la volonté? La Fontaine est un écrivain d'une science consommée; pour le nier, pour en douter un instant, il faut n'avoir jamais cherché pour l'expression de ses sentiments une forme fidèle et précise. Quiconque a essayé une fois en sa vie de dire nettement ce qu'il désire ou ce qu'il pense, quiconque a tenté de concilier dans l'arrangement des paroles l'élévation et la simplicité, de dire ce qu'il veut sans rien dire de plus, sait à

1. Béranger était lié avec Manuel (1775-1827), orateur libéral que le parti ultra-royaliste fit expulser de la Chambre des députés, en 1823, de même que La Fontaine avait été l'ami du surintendant Fouquet.

quoi s'en tenir sur la négligence de La Fontaine. Il y a sous ce désordre apparent un art très laborieux, une habileté qui a coûté bien des veilles. Béranger ne l'ignore pas, et j'oserais parier qu'il a étudié mainte et mainte fois le secret de cette négligence. Il a étudié les procédés du bonhomme comme les botanistes étudient les organes d'une plante avant de la classer; il a interrogé tous les ressorts mis en usage par l'écrivain naïf, pour être naïf à son tour, sans rien abandonner au hasard. Ou je m'abuse étrangement, ou la lecture de Béranger, suivie avec lenteur, comme la lecture d'Horace ou de Virgile par les amis de l'antiquité, confirme ce que j'avance. De page en page, un œil attentif reconnaîtra les leçons du bonhomme et devinera l'art sous la simplicité. Si La Fontaine compte peu d'élèves, ce n'est pas qu'il soit avare de leçons; pour mettre ses leçons à profit, il faut une rare sagacité ; Béranger les a comprises et s'en est souvenu.

A quel titre devons-nous ranger Voltaire parmi les aïeux de Béranger? Molière et La Fontaine lui ont enseigné la franchise et la simplicité; quel enseignement Béranger a-t-il reçu de Voltaire? Cette question à peine posée se résout d'elle-même. C'est de Voltaire, à mon avis, qu'il tient le goût de la clarté. Ce goût, je le sais bien, fût demeuré impuissant, s'il n'eût trouvé pour se développer, pour se fortifier, un ensemble de facultés heureuses. Il ne reste pas moins vrai, moins évident pour moi, que Béranger a puisé dans Voltaire le goût de la clarté. Ce n'est pas que je veuille établir aucune comparaison entre les vers de Voltaire et les vers de Béranger. Un tel rapprochement est dépourvu de bon sens et d'à-propos. Les vers de Voltaire, utiles en leur temps, puisqu'ils ont servi à populariser les idées les plus importantes de la philosophie moderne, n'ont qu'une valeur secondaire dans l'ordre poétique; mais la prose de Voltaire, abstraction faite des vérités qu'elle énonce, quels que soient les changements survenus dans la science, conserve encore aujourd'hui une incontestable valeur. Le mérite dominant de la prose de Voltaire, c'est la clarté. L'histoire et la philosophie ont subi, depuis cinquante ans, des révolutions profondes. L'érudition a dé-

menti bien des assertions données comme irréfutables dans l'*Essai sur les mœurs* ; le *Dictionnaire philosophique* a été convaincu d'ignorance sur bien des points : la prose historique et la prose philosophique de Voltaire n'en demeurent pas moins des modèles de clarté! Je ne doute pas que Béranger n'ait étudié longtemps la prose de Voltaire.

(*Nouveaux Portraits littéraires*, t. Ier, *Béranger*[1].)

BUT DE L'ART

L'homme ne saurait se contenter de la perception du beau ; pour peu qu'il soit doué d'une imagination vive, il éprouve le besoin de le reproduire ; il sort du domaine de la psychologie pour entrer dans le domaine de l'art. A quelle condition peut-il tenter de reproduire le beau? Ici se présente une question souvent agitée et encore mal comprise, non seulement par la foule, mais souvent même par ceux qui veulent se livrer à la pratique de l'art. La reproduction du beau doit-elle et peut-elle être une imitation littérale de la réalité? Il suffit de bien peser les termes de la question, ainsi formulée, pour en trouver la solution précise. Le devoir de l'art ne saurait dépasser sa puissance. Si l'art ne peut atteindre à l'imitation littérale, à la reproduction complète de la réalité, il doit évidemment se proposer une autre tâche. Qu'il s'agisse d'une rose ou d'une gazelle, il aura beau faire, il n'arrivera jamais à les copier fidèlement ; il manquera toujours à la copie, si habile qu'elle soit, un caractère que la nature seule possède : la vie. Il faut donc chercher hors de l'imitation le but de l'art. S'il n'est pas donné à l'homme de copier la réalité et de lui donner l'apparence de la vie, il lui est permis du moins de saisir, de dégager l'idée exprimée par la réalité, et de rendre cette idée plus sensible en la transportant dans le domaine de l'art : telle est en effet la tâche du génie. Depuis Homère jusqu'à Shakespeare, depuis Phidias jusqu'à Michel-Ange, depuis Raphaël jusqu'à Rubens, tous les grands artistes ont

1. 2 vol. in-12; librairie Michel-Lévy.

ainsi compris leur mission. Ils ont vu d'un œil pénétrant ce qu'ils voulaient reproduire, mais ils n'ont jamais essayé de le copier littéralement. L'attribut distinctif du génie n'est-il pas la puissance créatrice, et le génie n'est-il pas la condition indispensable de toute œuvre d'art capable de traverser plusieurs générations, sans rien perdre de sa renommée? Appliquez cette théorie à l'histoire de la peinture ou de la statuaire, et vous la verrez se vérifier de point en point, quel que soit le siècle que vous aurez choisi pour l'éprouver. Que fait la peinture florentine à ses débuts? Elle se propose d'exprimer le sentiment religieux. En possession d'une science incomplète, elle comprend cependant la nature intime de sa tâche; elle ne s'arrête pas à la réalité, elle essaye de la franchir et réussit dans son entreprise. Où trouver dans la réalité des têtes aussi pieuses, aussi ferventes, une expression aussi évangélique, aussi céleste que les têtes de Giotto et de fra Giovanni[1]? Qu'ont-ils fait pour enchaîner l'admiration de leurs contemporains, à bon escient ou à leur insu, peu importe? Ils ont dégagé le sentiment religieux, exprimé par les têtes qui s'offraient à leurs yeux, et l'ont exagéré volontairement dans leurs œuvres, pour lui donner plus de relief et d'évidence. Désespérant, à bon droit, de pouvoir lutter avec la nature, ils ont renoncé à la copier pour l'interpréter.

C'est à ces termes, en effet, qu'il faut ramener toutes les créations du génie humain. Les plus belles, les plus grandes, les plus puissantes, ne sont qu'une interprétation de la réalité. Si la nature possède seule le secret de la vie, le génie à son tour possède seul le secret de l'interprétation. La philosophie peut bien expliquer en quoi consiste le rôle du génie dans le domaine de l'art, mais elle ignore, et ne peut enseigner les procédés du génie. La transformation poétique de la réalité est soumise à des lois mystérieuses que les artistes

1. GIOTTO (1276-1336), célèbre peintre florentin, élève de CIMABUE. Il introduisit dans l'art le mouvement, l'expression, la vie, à la place des formes byzantines. Sa liaison avec Dante lui a valu d'être célébré par lui dans la *Divine Comédie*. — FRA GIOVANNI, surnommé *Fra Angelico*, peintre remarquable (1387-1455), appartenait à l'ordre des Dominicains; il n'a peint que des sujets sacrés

inspirés n'ont jamais révélées, et qu'ils n'ont peut-être jamais songé à découvrir.

La volonté n'intervient pas dans cette métamorphose, ou, lorsqu'elle essaye d'intervenir, elle est presque toujours obligée d'avouer son impuissance; l'étude, la méditation, peuvent la préparer, mais ne la rendent jamais infaillible et nécessaire. Le génie est un don de Dieu, comme la force et la beauté; c'est une faculté privilégiée, dont la source ne sera jamais connue.

Si l'imitation n'est pas le but de l'art, comme l'a très bien démontré M. Cousin[1] par le raisonnement et par l'histoire, l'illusion ne saurait être pour l'artiste, quel qu'il soit, un moyen d'assurer le succès. Depuis trente ans, on a fait grand bruit en France de la vérité locale et historique; les poètes[2] qui se donnaient et se donnent encore aujourd'hui pour les disciples de Shakespeare et de Schiller, ont cherché dans la vérité locale et historique le but suprême de la poésie dramatique. Les décorateurs et les costumiers se sont mis à l'œuvre, avec une ardeur qui ne s'est pas ralentie. Nous avons eu des copies très habiles de palais et de cathédrales, d'armures et de pourpoints. Les poètes qui prétendaient renouveler la scène française, doués d'ailleurs de qualités brillantes, habiles à combiner les incidents, rompus au maniement du langage, n'avaient oublié qu'une chose : c'était de dérober à Shakespeare et à Schiller le secret de leur génie. Prenez à votre gré *Roméo* ou le *Roi Lear, Don Carlos* ou *Wallenstein;* étudiez en tous sens ces œuvres puissantes et inspirées : vous n'y trouverez jamais la réalité pure, mais la réalité transformée, agrandie, embellie par l'imagination. Le décorateur et le costumier, qui offrent aux yeux du spectateur la vérité locale et historique, ne dispensent pas le poète de sa tâche principale , de l'interprétation des faits qui s'accomplissent devant

1. Cousin (1792-1867), philosophe et écrivain français; professa à la Sorbonne, en 1815, dans la chaire de Royer-Collard. Son ouvrage le plus répandu a pour titre *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1853).

2. Il s'agit des poètes de l'école romantique. Voyez plus haut les critiques adressées par Planche au *drame romantique*.

nous, ou qui nous ont été transmis par l'histoire. Si telle n'était pas en effet la tâche principale du poète, la mémoire se confondrait avec l'imagination, ne formerait avec elle qu'une seule et même faculté ; inventer ne serait plus qu'un mot vide de sens, puisqu'il signifierait se souvenir.

L'enseignement explicite des vérités morales et religieuses est-il, pour l'art, un moyen de succès plus sûr que l'illusion ? M. Cousin ne le croit pas, et je pense qu'il a raison. Toutes les fois que l'art, au lieu de se proposer l'interprétation de la réalité, a pris un caractère dogmatique et s'est mis au service de la morale ou de la religion, il a perdu sa puissance. La philosophie et la foi se suffisent à elles-mêmes et vivent par elles-mêmes ; il faut que l'art possède et garde à son tour une vie indépendante, et relève d'un sentiment unique, le sentiment de la beauté. Les partisans de l'art dogmatique, c'est-à-dire de l'art servile, ont invoqué, bien à tort, l'exemple de la Grèce et de l'Italie.

Eschyle, Sophocle et Euripide interprétaient librement l'histoire et la religion même de leur pays. Les œuvres tragiques représentées devant le peuple d'Athènes n'étaient rien moins qu'orthodoxes, au point de vue du polythéisme. Je ne parle pas d'Aristophane, dont l'ironie mordante ne respectait pas plus les dieux que les hommes. Veut-on citer l'école romaine au XVIe siècle, l'argument n'est pas plus heureux. Raphaël en peignant *le Parnasse* et *l'École d'Athènes* n'a pas montré moins de puissance et de génie qu'en peignant les docteurs réunis pour discuter sur le mystère de l'Eucharistie. Les muses réunies autour d'Apollon ne sont pas moins belles que la sainte Cécile de Bologne ou la divine Madone du palais Pitti. Le chef de l'école romaine, dans les sujets chrétiens aussi bien que dans les sujets païens, poursuivait toujours le même but, l'expression de la beauté. C'était son rêve, sa volonté de chaque jour. *Saint Pierre en prison, délivré par un ange,* ne l'en détournait pas plus que le *Triomphe de Galatée :* aussi le chef de l'école romaine occupe un des premiers rangs dans l'histoire de la peinture.

Il n'est donc pas vrai que l'art doive se proposer l'ensei-

gnement explicite des vérités morales et religieuses; mais comme le beau, qui n'est qu'une forme du vrai, élève infailliblement l'âme jusqu'à l'idée du bien, c'est-à-dire du devoir, et comme Dieu comprend et réunit toute vérité, toute beauté, toute justice, il suit de là que l'art, sous sa forme la plus pure, enseigne, implicitement, la morale et la religion.

(*Études littéraires: V. Cousin*[1].)

RÔLE DE L'HISTORIEN

Il y a deux manières d'étudier les faits : l'une, facile et rapide, mais incomplète et périlleuse, qui consiste à recueillir les témoignages de seconde main; l'autre, lente et laborieuse, défiante et pleine de tâtonnements. L'historien qui accepte les témoignages de seconde main, au lieu de s'adresser à ceux qui ont assisté ou pris part aux événements, simplifie singulièrement sa tâche. N'ayant rien à contrôler, ou plutôt ne voulant rien contrôler, il peut se mettre à l'œuvre au bout de quelques semaines. Dès qu'il a feuilleté deux ou trois récits, en ayant soin de les emprunter à des écrivains de sentiments contraires, il prend la plume et ne voit plus dans son sujet qu'un exercice de rhéteur. S'il possède une imagination abondante, s'il sait construire sans effort des périodes harmonieuses, il est à peu près sûr de rencontrer des lecteurs sympathiques. Comme les esprits défiants et scrupuleux sont en minorité, pour peu qu'il dise mieux ce qui a déjà été dit avant lui, les louanges ne lui manqueront pas. La foule se laisse volontiers séduire par la mise en scène, et ne demande pas à vérifier l'exactitude des faits. Aussi je comprends très bien que cette première méthode soit souvent appliquée; elle a quelque chose de séduisant; pour résister à la tentation, il faut une grande force d'esprit, un vif amour de la vérité. Il est si doux d'achever en quelques mois ce qui demanderait plusieurs années de travail, de broder sur un thème déjà développé des phrases coquettes et sonores! La plume, une

1. 1 vol. in-12; librairie Michel-Lévy.

fois lancée, ne s'arrête plus. Ce n'est pas un labeur, c'est un passe-temps. La tâche de l'historien, réduite à ces proportions, n'a plus rien d'épineux, rien qui effraye l'intelligence. On peut chaque matin, avant d'aller respirer l'air des champs ou se reposer sous les ombrages de la forêt, raconter une bataille, une négociation, une lutte parlementaire. On n'a pas besoin de se préparer, on est toujours prêt. On a sous la main tous les matériaux du récit, rassemblés et triés par un esprit patient et plus courageux. La voie est toute frayée, toutes les ronces sont arrachées, il ne s'agit que de marcher.

Grâce à l'application de cette méthode, nous voyons se multiplier sous nos yeux les compositions historiques. Enfantées sans effort, lues sans profit, elles ne laissent pas dans la littérature de traces bien profondes, mais elles enrichissent quelquefois l'auteur et le libraire. Le plus coupable dans ces sortes de spéculations, c'est assurément le public. S'il n'encourageait pas de ses applaudissements ces récits écrits à la hâte; s'il n'acceptait pas, comme dignes de confiance, ces amplifications où la pensée tient une place si modeste, les historiens seraient bien obligés d'abandonner l'improvisation pour l'étude des faits. Tant que le public persistera dans sa molle complaisance, les écrivains persisteront dans leur paresse. Je ne saurais donner le nom de travail à ces pages entassées sans choix et sans mesure ; c'est pour moi une oisiveté verbeuse, et rien de plus. Le public n'a pas le droit de se plaindre, puisqu'il consent à lire, puisqu'il a la faiblesse de vanter des livres qui ne lui apprennent rien, ou qui ne laissent dans son esprit que des idées fausses. Il aurait mauvaise grâce à jeter les hauts cris, le jour où une voix sévère viendrait le détromper. Il ne doit imputer qu'à lui-même sa déception. Qu'il se montre défiant, qu'il soit avare de louanges, et les historiens prendront la peine de l'instruire, avant de lui enseigner ce qu'il veut apprendre; qu'il ferme l'oreille aux récits improvisés, achevés presque aussitôt qu'annoncés, et il pourra compter sur des leçons dignes de foi.

La seconde méthode dont j'ai parlé ne compte, aujourd'hui, que de rares partisans. La chose n'est pas difficile à

concevoir. Pour aborder directement l'étude des documents originaux, il faut renoncer au loisir. Avant d'accepter un témoignage, il est nécessaire de le contrôler par un témoignage contraire, de discuter, d'interroger le caractère et la moralité des témoins, rude besogne qui a de quoi décourager plus d'un esprit. Avant de se mettre à l'œuvre, avant d'écrire la première page, combien de tâtonnements, combien de doutes ! Se frayer un chemin dans ce dédale de documents contradictoires, dégager l'ordre de la confusion, rétablir dans leur vrai jour les faits dénaturés par la passion, quelle tâche ingrate ! Et puis, comment et par qui sera récompensé ce travail, qui va dévorer des centaines de journées ? Les juges compétents sont si peu nombreux ! A quoi bon s'épuiser en efforts pour les contenter ? Ne vaut-il pas mieux s'adresser à la foule, qui bat des mains pourvu qu'on réussisse à l'amuser ? La réponse serait embarrassante, si les applaudissements prodigués par la foule assuraient la durée des œuvres historiques. Heureusement les choses ne se passent pas ainsi : la vraie renommée ne s'obtient pas à si bon marché. Au bout de quelques années, souvent au bout de quelques mois, le roman de l'improvisateur est oublié sans retour. Arrive le jugement des hommes à qui leurs études donnent le droit de parler, dont la voix est écoutée, dont l'autorité n'est contestée par personne ; les lecteurs, désabusés par des preuves sans réplique, abandonnent leur idole aussi facilement qu'ils l'ont encensée, et l'auteur du roman publié sous le nom d'histoire s'étonne du silence qui se fait autour de lui.

Ce n'est pas là, d'ailleurs, la seule raison qui doive ramener les historiens à l'étude des documents originaux : ils trouveront dans la nature même de nos facultés un puissant encouragement. Écrire sans avoir rien à dire de nouveau, de personnel, peut être une bonne spéculation, mais ne saurait jamais donner contentement à une intelligence élevée. Pour peu qu'on ait le goût de la pensée, pour peu qu'on ait en soi le souvenir des œuvres dignes d'admiration, on sait à quoi s'en tenir sur la valeur des pages qu'on vient d'achever ; on ne s'abuse pas facilement sur l'autorité des paroles qu'on

vient d'assembler ; on est soi-même un juge impartial et sévère. Si l'on n'a rien écrit qui vaille la peine d'être écouté, on ne l'ignore pas. Le succès ne console pas toujours de ce témoignage accablant. On a beau faire, on a beau compter les applaudissements, on n'impose pas silence à cette voix intérieure. Quand la conscience nous dit que le succès n'est pas mérité, la honte nous saisit, et la flatterie la plus assidue ne guérit pas notre plaie. Pour jouir de la louange, pour la savourer librement, sans trouble et sans confusion, il faut trouver en nous-mêmes le sentiment d'une force noblement dépensée. Pour les intelligences élevées, rien ne peut remplacer une telle joie. Une fois connue, elle devient un besoin de tous les instants. Aussi je nourris la ferme espérance qu'il se trouvera toujours, pour les travaux historiques, des hommes résolus à l'étude des documents originaux ; car leur labeur ne reste pas sans récompense.

(*Études littéraires, Lamartine historien*[1].)

1. 1 vol. in-12 ; librairie Michel-Lévy.

PONTMARTIN
(ARMAND-AUGUSTIN-JOSEPH-MARIE DE)

1811-1890

Armand de Pontmartin naquit à Avignon le 16 juillet 1811. Il fit de bonnes études au collège Saint-Louis à Paris et commença son droit. Mais après la Révolution de juillet, il retourna dans sa ville natale, où il vécut au milieu d'une société légitimiste, à laquelle l'attachaient sa parenté et ses goûts. Il s'inspira donc des idées de cette société pour combattre l'esprit philosophique du XVIIIe siècle et le libéralisme moderne. C'est dans ces dispositions qu'il débuta dans la *Gazette du Midi* (1833-1838), puis dans une revue mensuelle qu'il fonda, l'*Album d'Avignon*. De 1839 à 1842, il publia dans la *Quotidienne*, organe des idées légitimistes dans le Midi, ses *Causeries provinciales*. Les nouvelles et les romans qu'il fit paraître dans la *Mode* attirèrent sur lui quelque attention. C'est alors qu'il donna à la *Revue des Deux Mondes* ses premiers essais de critique.

La révolution de 1848 lança M. de Pontmartin dans la polémique politique et littéraire. Il collabora, dès lors, à l'*Opinion publique*, journal ardemment légitimiste, et à l'*Assemblée nationale*, dans laquelle il publia pendant quatre ans ses *Causeries littéraires* (1853-1856), qui durent une partie de leur retentissement à la véhémence de ses attaques contre les personnages les plus considérables du parti libéral. Ce succès le mit en goût, et il fit paraître une série de critiques du même genre, sous le titre de *Causeries du samedi* ou de *Revue littéraire*, dans des journaux tels que l'*Union*, la *Revue contemporaine*, le *Correspondant*, la *Gazette de France*.

M. de Pontmartin est mort le 29 mars 1890. Ses articles critiques ont été réunis en 19 volumes, sous les titres généraux de *Semaines*, de *Causeries* et de *Samedis*. On a de lui, également, un certain nombre de romans qui n'ajoutent rien à sa réputation.

On a reproché, non sans raison, à M. de Pontmartin d'avoir modifié la hardiesse de ses jugements selon les journaux ou les recueils périodiques dans lesquels il écrivait, et d'avoir eu ainsi, suivant le mot de Sainte-Beuve, « des opinions de position encore plus que de conviction ». Il faut pourtant reconnaître en lui une véritable unité d'opinion qui domine tous ses écrits. Mais on

peut dire qu'il n'a pas toujours la considération et le sang-froid nécessaires pour bien juger impartialement des hommes et des choses. Et l'on peut ajouter qu'il est souvent superficiel et paradoxal, négligeant parfois l'étude approfondie des œuvres qu'il critique, pour suivre les préjugés qu'il tient de son éducation et du milieu dans lequel il a vécu.

Ces défauts ne doivent pas faire oublier les qualités de M. de Pontmartin, qualités auxquelles son plus redoutable adversaire a rendu justice. « Elles sont immédiates, dit Sainte-Beuve, sans rapport nécessaire avec ses grandes théories, et tiennent à la personne même de l'écrivain : il est ce qu'on appelle homme d'esprit. La plupart de ses débuts d'articles sont heureux; sa plume a de l'entrain. Sur maint sujet moderne, il reste dans une moyenne de jugement très bonne, très suffisante. Quand il parle de ce qu'il sait bien et de ce qu'il ne se croit pas tenu d'anathématiser au nom d'un principe, des romans de Charles de Bernard, des nouvelles de de M. Octave Feuillet, des vers de M. Autran, des poésies de Brizeux, du *Constantinople* de Théophile Gautier, des œuvres de Mme Émile de Girardin, etc., il est très agréable ; il a, chemin faisant, quantité de choses fort bien dites ; ce sont celles qui lui échappent et qui ressemblent à des saillies. Il a de la gaieté dans la moquerie. Son esprit très prompt, très délié, a une grande activité de lecture, une grande facilité d'assimilation. »

CICÉRON

Cicéron devait être le favori, et il est presque un des disgraciés de l'histoire. Un admirable génie qui a également excellé dans le plaidoyer et le réquisitoire, dans le discours d'apparat, la harangue politique, l'étude morale, le traité philosophique et le genre épistolaire; un caractère aimable et charmant, des mœurs infiniment plus pures que celles de ses contemporains célèbres, assez de défauts pour ne pas nous écraser de sa vertu, une vie publique dont nous ne saurions condamner les irrésolutions et les faiblesses sans faire le procès de toute une variété de l'espèce humaine, tout cela devrait, semble-t-il, soulever notre enthousiasme, et l'on se borne, en général, à un sentiment beaucoup plus froid. On admire le grand lettré; peu s'en faut qu'on ne le traite de merveilleux rhéteur ; rien de plus, et même parfois un léger grain d'ironie, comme si l'on était de l'avis de Voltaire, qui a

appelé Cicéron un illustre bavard. D'où vient cette injustice? Comment se fait-il que les mêmes hommes, en fonds d'indulgence pour les vices de César, la fausse grandeur de Pompée [1], les stériles vertus de Brutus [2] et de Caton, soient enclins à regarder Cicéron comme un beau diseur, une superfétation brillante, la cinquième roue du char qui conduit au Capitole les vainqueurs et les vaincus?

Est-ce que nous le rendons solidaire de nos ennuis de collège, des secrètes rancunes dont nous ne pouvons nous défendre en songeant à nos malheureux efforts pour attraper la période cicéronienne? N'est-ce pas plutôt parce que Cicéron a été, dans son temps, un *juste milieu,* un éclectique, opinion qui n'a qu'une chance pour obtenir le suffrage de la postérité, c'est de réussir? Or Cicéron n'a pas réussi; ses tentatives pour former un grand parti de *modérés* en un moment où l'univers était livré aux opinions, aux ambitions ou aux passions extrêmes, ont compromis, par leur insuccès, tout ce qu'il a fait et dit de beau et de bien pour le salut ou la gloire de son pays.

Nous verrons plus tard contre quels obstacles s'est brisée sa bonne volonté politique. Jetons d'abord un regard sur son intérieur; il ne perd rien à être vu de près. Malgré ses défauts, son goût de dépense, son habitude de se contredire du jour au lendemain, plus invétérée qu'il ne convient à un avocat et à un homme politique; malgré ses complaisances loquaces pour les hauts faits de sa vie publique, lesquelles rappellent un peu la manière dont Chateaubriand parlait de *sa* guerre d'Espagne; malgré ses grandes ou petites vanités de littérateur et d'artiste, Cicéron est *sympathique,* et l'on peut

1. Pompée (107-48 av. notre ère), général romain qui, après avoir soumis l'Espagne, purgé la Méditerranée des pirates, abattu la puissance de Mithridate en Asie, forma avec César et Crassus le premier triumvirat, puis entra en lutte contre César, qui ruina ses espérances en écrasant son armée à Pharsale.

2. Brutus (86-42 av. notre ère) suivit le parti de Pompée contre César, qu'il assassina en plein sénat. Il fut vaincu à Philippes, par Antoine et Octave, et se tua pour ne pas survivre à sa défaite. — Caton (94-46 av. notre ère), surnommé *d'Utique,* du lieu où il se tua, en voyant la république perdue, après la défaite de Pompée, dont il avait suivi le parti. — Brutus et Caton avaient embrassé la doctrine stoïcienne.

bien appliquer à un Romain ce mot qui nous vient de l'Italie. On sourit des difficultés qu'il éprouve à mettre ses dépenses d'accord avec ses revenus; du penchant qui l'entraîne, au milieu de ses embarras d'argent, à bâtir ou à orner ses *villas*, à acheter des tableaux, des statues, des objets d'art. Quand on le voit faire de beaux projets d'économie, tout en cédant à sa passion et en laissant ses amis ou son fidèle Tiron[1] se débattre avec ses créanciers, on songe malgré soi à quelques-uns de nos contemporains illustres. Il fut aimé, sincèrement aimé de plusieurs de ses adversaires et même de ses amis. Quant à sa femme Térentia, elle a droit à une mention toute particulière.

Cicéron était sage, ce qui n'est pas un mince mérite au temps de César et de Catulle[2], de Cythéris et de Clodia. Sa première jeunesse fut protégée contre le dévergondage des mœurs romaines par l'ambition et le travail. Il fut même, pendant fort longtemps, un très bon mari; mais Térentia avait un mauvais caractère : aigre et désagréable ! Vous voyez d'ici le ménage : Cicéron, spirituel et bonhomme, fort dépensier, peu blasé, mettant d'abord dans ses relations et sa correspondance avec sa femme assez d'imagination et de tendresse pour suffire au *duo* conjugal et masquer les dissonances ; puis il s'aperçoit peu à peu que le *duo* est un monologue, qu'il est seul à se passionner et à écrire des douceurs, que sa revêche moitié oppose toutes les sécheresses du strict nécessaire à ses effusions spirituelles et amoureuses. Il change de ton, il se refroidit; Térentia reste sans influence sur sa pensée intime et son esprit; c'est tout au plus s'il lui laisse carte blanche pour certaines opérations financières qui scandalisent même le sceptique et accommodant Atticus. Une fois lancée sur cette voie, Térentia ne s'arrête plus; après avoir trempé dans des affaires véreuses, elle finit par voler son mari, qui se voit finalement forcé de recourir au divorce; la dernière taquinerie de Térentia, et la plus longue, a été de vivre cent

1. Tiron, affranchi et secrétaire de Cicéron.
2. Les mœurs de César passaient pour n'être pas exemplaires. — Catulle 77-47), poète latin plein de grâce et d'élégance, mais souvent licencieux.

ans. Mais, bien longtemps avant le divorce, Cicéron lui avait retiré cette confiance de l'âme, de l'intelligence et du cœur, richesse inestimable pour l'épouse d'un homme supérieur, quand elle sait l'apprécier, trésor qui ne s'offre pas deux fois et qui a le droit de se refermer quand il s'est offert. Cette confiance, il la réservait à sa chère fille Tullia, à ses amis peut-être, dans une gamme plus légère, aux jolies et brillantes pécheresses avec lesquelles il aimait à causer sans conséquence. Ses dernières lettres à Térentia ne sont plus que celles d'un propriétaire à son intendant.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que Térentia était dévote. Singulière dévotion, entre le *De Natura rerum* de Lucrèce et le *De Natura deorum* de Cicéron ! Elle consultait les devins et croyait aux prodiges. Cicéron, en homme d'esprit, voulant la paix du ménage, flattait sa manie. « J'ai rejeté, lui écrit-il, de la bile toute pure, et je me suis senti soulagé comme si quelque dieu m'avait servi de médecin. C'est évidemment Apollon et Esculape ; je vous prie de leur en rendre grâces avec votre piété ordinaire. » Ne vous semble-t-il pas, sauf les nuances, entendre un Parisien *libre penseur* encourageant sa femme à persévérer dans ses pratiques pieuses pour mettre à l'abri des intempéries sa tranquillité conjugale ?

(*Nouveaux Samedis,* 3e série, *Cicéron et ses amis*[1].)

LOUIS XIV

Toutes les imperfections de Louis XIV, et elles sont nombreuses, furent compensées par l'admirable accord de sa vocation avec sa destinée. Il naquit roi, comme d'autres naissent soldats, marins ou poètes. Être roi, roi toujours, absorber dans cette royauté toute l'âme d'une grande nation, telle fut la pensée constante de cette longue et glorieuse vie ; l'histoire s'y est si peu trompée que, rencontrant peut-être sur le trône ou sur les champs de bataille de plus grands hommes,

1. 3 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

elle n'en a pas trouvé qui fussent plus rois. Comme pour donner à cette vocation souveraine plus d'éclat et plus d'essor, Dieu l'avait désignée pour un moment unique où il n'y avait pas de milieu : ou la déchéance de la monarchie, peut-être de la France, ou bien le développement excessif de l'idée et de la puissance monarchique. Que le prince adolescent n'eût ni le goût, ni la passion, ni les qualités, ni le *physique* de son royal métier, c'en est fait ; la royauté était renversée et le pays démembré. Entre deux malheurs, on eut le moindre et le plus lointain : voilà ce qu'oublient trop ceux qui, à l'aide de nos idées modernes, reprochent à Louis XIV d'avoir poussé jusqu'à ses dernières limites l'abus de l'isolement monarchique et de la *personnalité* humaine. Assurément cet abus devait produire et produisit des conséquences funestes, mais après avoir imprimé aux rouages du gouvernement une force, à l'unité nationale une vigueur, capables de résister à tout, même aux dissolvants du siècle suivant, même aux secousses du Samson révolutionnaire, ébranlant les colonnes de l'édifice au risque de s'écraser sous ses ruines.

Voilà donc un roi absolu dans un royaume délivré de ses discordres intérieures, vis-à-vis de l'Espagne affaiblie, de l'Europe attentive, convié par son propre penchant, par toutes les voix de la flatterie et de la renommée, par l'entraînement des circonstances et l'attente publique, à faire de grandes choses au dedans et au dehors, à occuper ceux qu'il a domptés, à éblouir ceux qu'il a vaincus : il n'est peut-être, à y regarder de près, ni un héros ni un homme de génie ; mais il est de ces maîtres qu'un héros peut servir sans se rapetisser, et qu'un homme de génie peut célébrer sans s'avilir. Son éducation est fort incomplète ; mais son ignorance est plus que rachetée par son aptitude à s'assimiler les talents de ceux qui l'entourent, de même que les lacunes de sa gloire se cachent sous les rayons des gloires d'autrui. Il supplée d'ailleurs à l'instruction qui lui manque par le goût du travail, l'instinct du grand et du beau, l'application aux affaires, et un fond de bon sens dont on ne saurait donner une meilleure preuve qu'en rappelant que l'exercice de la royauté, telle

qu'il l'a comprise et pratiquée pendant plus de soixante ans, ne l'a pas rendu fou.

Il en est des personnages historiques comme des héros de roman; ils ne devraient pas vieillir. Le roman a du moins la ressource de baisser le rideau quand ses héros se rangent, quand le mariage fait succéder son bonheur uniforme à l'ardeur de leurs passions et à la variété de leurs aventures. Mais l'histoire est obligée de conduire ses acteurs jusqu'au bout, parfois même de mener le deuil de leur gloire avant de commander leurs funérailles, et il est rare que le déclin réponde aux splendeurs du commencement. Qu'il s'agisse de Charles-Quint ou de Louis XIV, de Constantin ou de Napoléon, il arrive presque toujours, dans ces existences démesurées, dans ces cerveaux tour à tour exaltés et enfiévrés par la toute-puissance, un moment où l'équilibre se rompt, où la mesure se perd, où les ressorts se tendent, où la fatigue se trahit par l'exagération de l'effort, où la verve d'agrandissement et de conquête se change en manie d'autocrate, et où la jeunesse qui éclairait tout n'est plus là pour tout excuser. Pour Louis XIV et pour Louvois, cette époque critique commence entre la paix de Nimègue et le traité de Ryswick, dans ces treize années qui se terminent par la mort du grand ministre. Louis XIV n'est pas vieux, mais son règne n'est plus jeune : les galanteries brillantes qui finissent ou vont finir, préparent, en guise d'expiation, deux genres de malheurs et de fautes : les complications et les intrigues des bâtards légitimés, et cette dévotion intolérante qui croit réparer par des actes de rigueur les désordres des belles années. Tout est grand encore, plus grand que jamais, dans cet ensemble; mais la grandeur a des airs de menace ou d'inquiétude : la force devient violence; les faveurs de la fortune sont plutôt arrachées qu'obtenues; on lui demande trop pour avoir beaucoup à espérer de sa longue complaisance et n'avoir pas tout à craindre de son premier refus. Vous diriez ces visages qui conservent les apparences d'une santé magnifique, pendant que les organes enferment déjà les germes d'une maladie dangereuse; ces jours d'été où le ciel est tout d'azur et

de flamme, tandis que l'atmosphère s'alourdit et qu'au loin des grondements sourds annoncent un orage.

(*Nouveaux Samedis*, 1re série, *C. Rousset*[1].)

ABUS DE LA CRITIQUE

Nous n'avons pas épargné les encouragements et les éloges à ce goût de restaurations et de revisions, à cette curiosité rétrospective, à cette recherche du détail intime et personnel, qui ne se lassent pas d'interroger le passé avec une minutie de juge d'instruction, et le font ressembler à un vaste champ où une foule toujours croissante d'archéologues et de piocheurs procéderaient à des fouilles infatigables. Mais enfin il y a un terme à tout, et c'est le cas de s'écrier, comme le public ennuyé d'une pièce trop longue : « Assez! assez! » Quand un vieillard s'enferme dans ses souvenirs et y revient sans cesse avec une loquacité maniaque, c'est qu'il se sent incapable d'y rien ajouter. On se plaint que notre littérature n'invente plus rien, que les imaginations soient frappées de stérilité et d'impuissance, que notre théâtre soit réduit à grignoter des vieilleries replâtrées à coups de pinceau; que, de tous côtés, l'art, le grand art, tombe d'inanition et de lassitude : je le crois bien! nous sommes tous, plus ou moins, des abbés Trublet[2] : nous compilons beaucoup, lisons énormément, et nous gardons bien d'imaginer quoi que ce soit. Quand tout le monde fouille, comment voulez-vous qu'il reste des inventeurs? Quand toutes les forces de l'esprit français sont occupées à déterrer les morts, comment ce froid et perpétuel contact leur laisserait-il la vie?

Vous aviez autrefois des poètes, des statuaires, des peintres, des créateurs; vous avez à présent des annotateurs, des scoliastes, des anecdotiers, des biographes, des gens qui s'en vont compulser les bibliothèques, les archives, les parchemins rongés de poussière, et qui en reviennent, celui-ci avec

1. 20 vol. in-12; Calmann-Lévy, éditeur; Paris.

2. Trublet (1697-1770), médiocre littérateur que Voltaire s'est plu à ridiculiser. Il a laissé des *Essais de littérature et de morale*.

son La Fontaine, celui-là avec *son* Molière, cet autre avec *son* Pascal, ce quatrième avec *sa* Sévigné. La littérature n'a plus de pays; elle a des marges, sur lesquelles chacun écrit le procès-verbal de ses petites trouvailles. Vous connaissiez les grands hommes par le seul côté où il importe de les connaître, leurs ouvrages, et, parmi leurs ouvrages, leurs chefs-d'œuvre. Erreur! l'essentiel est de savoir de quelle couleur était l'habit de Molière et à quel chiffre s'élevaient ses comptes de ménage; l'important est de réparer les torts de la postérité qui s'obstine à procéder par triage, et de fureter dans tous les coins jusqu'à ce que l'on ait mis la main sur quelque autographe inédit, sur quelque production apocryphe, sur les scories et les rognures de ces belles œuvres et de ces glorieux esprits. Triste méthode, qui appauvrit du même coup la littérature passée et la littérature présente : car, d'une part, ces annexions n'ajoutent rien — au contraire — à la valeur des trésors véritables; elles ressemblent à ces pays pauvres qui, incorporés à un riche empire, lui imposent leur pauvreté et lui prennent sa richesse; d'autre part, je le répète, elles nous accoutument à vivre des miettes de festins magnifiques, mais réchauffés ou refroidis, au lieu de ne demander qu'à nous-mêmes le pain et le vin de chaque jour.

Non, les littératures fécondes et créatrices ne sont pas celles qui ramassent les coquilles d'œufs trouvées, qui regrattent les terrains fatigués par la herse et la charrue. Il y a une fable de La Fontaine dont l'application est chimérique et a dû bien souvent faire sourire les agriculteurs. Un vieux laboureur, avant de mourir, déclare à ses enfants qu'il leur laisse un trésor dans une de ses terres, sans préciser l'endroit. Les voilà tournant et retournant le sol dans tous les sens. Le trésor n'existe pas; mais le terrain, ainsi travaillé de fond en comble, devient dix fois plus fertile. La fable est jolie, mais la morale est fausse. Cette terre n'a rien pu produire, parce qu'à force de la remuer et de la fouiller on oublie de la cultiver et de l'ensemencer. C'est l'image exacte des littératures atteintes de monomanie rétrospective, qui

passent leur temps à *piocher* leur héritage sans y semer le moindre de ces grains de mil qui feraient bien mieux leur affaire.

Voyez les grands siècles littéraires : ils prennent bien moins de souci de ce qui s'est écrit avant eux ou de ce qui s'écrit chez le voisin. Ils vivifient tout et n'exhument rien; ils cueillent et ne collectionnent pas : ils n'ont pas besoin d'infuser dans leurs veines quelques gouttes d'un vieux sang, de greffer sur leurs souches vigoureuses quelques rejetons d'un vieil arbre. C'est à eux-mêmes qu'ils demandent leur sève, leur principe de fécondité et de force; ils regardent devant eux, et ne se retournent pas en arrière; ils savent que c'est, depuis la femme de Loth, le moyen d'être changé en statue de sel, moins le sel; ou bien, s'ils s'inspirent de leurs devanciers, ils n'en veulent qu'à leurs grandeurs, et se les assimilent en y imprimant leur propre originalité. Corneille fait sien le *Cid* espagnol[1]; Racine fait sienne l'*Iphigénie* grecque[2]; Fénelon s'inocule toutes les grâces virgiliennes; mais ni les uns ni les autres n'attachent un vif intérêt à savoir si Guilhem de Castro était brun ou blond, si Euripide était grand ou petit, si Virgile était gras ou maigre.

(*Nouveaux Samedis,* 1re série, *La Rochefoucauld*[3].)

LA COMÉDIE ET LA SATIRE

Il est difficile, j'en conviens, de déterminer le point où la comédie finit, où la satire commence : les nuances sont souvent légères, parfois insaisissables. On sait bien, par exemple, que Molière a été, dans la plus complète acception du mot, un poète comique : mais Aristophane? Beaumarchais? sont-ils des comiques ou des satiriques? Et s'ils n'ont droit qu'au dernier de ces deux titres, qui ne se contenterait d'être leur égal? Sans nous égarer dans des profondeurs didacti-

1. On sait que Corneille a fait des emprunts à la *Jeunesse du Cid,* de Guilhem de Castro (1569-1631), auteur dramatique espagnol.
2. Celle d'Euripide.
3. 20 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

ques, sans vouloir fixer des différences un peu illusoires, rappelons que le comique est surtout le ridicule qui n'a pas conscience de lui-même, qui regarde en riant ses voisins tandis qu'on les amuse à ses dépens, le vice qui a l'air d'ignorer qu'il est un vice, le travers qui s'étale sans se douter de la moquerie qu'il provoque. Si le poète est de race assez haute et de complexion assez vigoureuse pour donner à ce ridicule, à ce travers, à ce vice, tout leur relief, toute leur carrure; s'il les met en saillie et si cette saillie est assez forte pour que les siècles, en passant, y touchent sans l'effacer, il en fait des types immortels qui bravent les révolutions politiques ou sociales, les vicissitudes des mœurs, les variations de la mode et du goût. Le nom qu'il leur décerne ou qu'il leur inflige sert à baptiser, d'âge en âge, quiconque leur ressemble par quelque endroit. L'avare s'appelle Harpagon; l'hypocrite, Tartuffe; ainsi de suite.

Un autre trait distinctif du comique, c'est que l'auteur s'absorbe et disparaît dans son œuvre. Le personnage signifie avarice, hypocrisie, misanthropie, crédulité, jalousie, pédantisme, prétention nobiliaire, égoïsme aimable et mondain, coquetterie diabolique : voilà tout ce que le poète est censé savoir; sa création parle, marche, agit en conséquence; c'est au spectateur à conclure. Le contraste de cette impassibilité de l'auteur, de cette sécurité du personnage avec tout ce qu'il blesse dans le domaine de l'esprit, voilà le comique ; avec tout ce qu'il froisse dans le domaine de la morale, voilà la leçon. Le spectateur jouit de l'un et profite plus ou moins de l'autre. Si l'auteur intervient, si on l'aperçoit ou si on le devine derrière ses acteurs, s'il les souffle assez haut pour que sa voix parvienne jusqu'à mon oreille, si je comprends qu'ils ne parlent et n'agissent que d'après ses opinions et ses passions, adieu la comédie! Nous voilà en plein dans la satire; l'esprit qu'il pourra y mettre, verve, bons mots, sel attique ou gaulois, rien n'y fera. Un homme prodigieusement spirituel peut être prodigieusement plaisant, incisif, mordant, brillant, éblouissant; il ne sera pas, pour cela, un auteur comique; témoin Voltaire, qui a appelé la comédie une œuvre

du démon, et qui, bien qu'aussi démon que personne, n'a jamais pu écrire une comédie passable !

Toutefois gardons-nous de trop d'exigence. Le théâtre moderne, ou, pour être plus juste, le théâtre en général ne nous a pas assez *gâtés*, assez comblés de chefs-d'œuvre, pour que nous ayons envie de récriminer si nos auteurs contemporains ne nous donnent pas précisément du Molière. Rabattons-nous sur la comédie aristophanesque ou satirique. N'est pas qui veut Aristophane ou Beaumarchais : mais là encore il y a quelques conditions à subir, quelques règles à observer. Si je relis ce qui nous reste du redoutable Athénien, si j'évoque les fantômes d'hier, le monde bizarre où s'agitèrent le fouet et les grelots de la *Folle Journée*[1], je n'ai pas besoin d'être bien savant pour me dire qu'il y a là-dessous quelque chose de plus grave que les apparences, de plus grand que les surfaces. Sous cette raillerie ardente se cache un sens profond qu'il faudra connaître pour se rendre compte d'un temps et d'un régime, des hommes et des œuvres. Sous ces ridicules d'un jour il y a les mœurs d'un siècle : sous ces mœurs, des idées ; sous ces idées, un monde. Le poète des *Nuées* et des *Grenouilles*[2] déguisait sous des allégories diaphanes et des symboles ajustés à l'imagination populaire la lutte, le défi de la vieille tradition païenne contre l'idée philosophique qui perçait à jour les voiles du temple et pénétrait le mythe, s'infiltrait dans le dogme, pour les dissoudre. Ses personnalités coupables et meurtrières se sauvaient par la grandeur ; il leur restait cette excuse, qu'elles portaient plus loin et plus haut que le personnage et pouvaient passer pour des messagères de l'Olympe : dénoncer Socrate au nom de Jupiter, c'est méchant, c'est cruel, c'est insensé, c'est affreux, c'est impardonnable ; mais dénoncer Déodat[3] au nom de Pigault-Lebrun[4], c'est moins grand.

1. La *Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, tel est le titre complet de la pièce de Beaumarchais, plus connue seulement sous le dernier titre.

2. Les *Nuées* et les *Grenouilles*, titres de deux comédies d'Aristophane.

3. Déodat (don de Dieu), nom sous lequel Émile Augier désigne M. Veuillot dans le *Fils de Giboyer*. Augier était petit-fils de Pigault-Lebrun.

4. Pigault-Lebrun (1753-1835), romancier français dont les œuvres, triviales et peu morales, sont cependant pleines de verve et de gaieté.

Dans un cadre moins antique et moins solennel, la même remarque peut s'appliquer à Beaumarchais. Figaro, Basile, Almaviva, Brid'oison, n'étaient pas des personnages de comédie; car la comédie, je le répète, n'a pas de ces partialités d'auteur, de ces vivacités de pamphlétaire. C'étaient des satires vivantes, fantasques, entremêlées, pour mieux séduire leur public, de philosophie et de volupté, habillées à la mode du jour, mais destinées à survivre même à ce qu'elles bafouaient, à ce qu'elles allaient détruire. On pouvait aisément prévoir qu'à l'époque où le régime qu'elles frappaient serait tombé, elles resteraient encore comme un chapitre d'histoire, ou, si on le veut absolument, comme un épisode des combats de l'esprit contre la force.

(*Nouveaux Samedis,* 3e série, *la Contagion* [1].)

LE LION AMOUREUX [2]

D'autres ont remarqué que la donnée du *Lion amoureux* était, au fond, celle de *Mlle de la Seiglière :* une jeune fille noble, partagée entre les préjugés de son père et son amour pour un jeune héros des guerres de la Révolution ou de l'Empire. On aurait pu reconnaître aussi dans cette situation celle de bon nombre des héroïnes de Walter Scott, Alice Lee, Édith, Diana Vernon, Flora Mac-Ivor, séparées par la guerre civile ou les dissidences politiques, de ceux que leur cœur a choisis, et qui servent dans les rangs contraires, sachant qu'elles ne peuvent s'abandonner à leur tendresse sans encourir la malédiction de leur parents, déserter leur cause, trahir toutes les croyances de leur berceau et avoir à rougir d'elles-mêmes. Que dis-je? Chimène, la plus hardie, la plus hasardée de ces nobles filles placées entre leur amour et leur devoir, n'a-t-elle pas à se débattre dans une alternative analogue ou plus terrible encore? L'homme qu'elle aime est le meurtrier de son père, et il faut que, par l'irrésistible souffle de son génie, le poète nous amène à accepter, sans

1. 20 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.
2. Pièce de Ponsard (1814-1867), poète dramatique.

horreur et même sans répugnance, le mariage de la fille du comte de Gormas avec le fils de don Diègue. Pour épouser celui qu'elles aiment et qu'elles avaient indéfiniment ajourné, jamais Alice Lee, Édith Bellenden, Diana Vernon, n'ont à faiblir, à changer de drapeau, à fuir un danger, à irriter ou à désoler un père, et, pour me servir d'une expression familière, à *retirer leur épingle du jeu,* au moment où le jeu peut coûter la vie. Enfin, dans le *Cid* il n'existe ni guerre civile ni différence d'opinion : il n'y a eu qu'une querelle personnelle. Rodrigue, sauveur de l'Espagne, a le droit de réclamer Chimène comme le prix du combat et de la victoire; et cependant elle hésite encore, elle refuse, et c'est à peine si les derniers vers de la pièce font partager au spectateur les espérances lointaines qu'ils donnent à Rodrigue.

On peut maintenant deviner ce que nous blâmons dans le caractère de la marquise de Maupas, tel qu'il se dessine ou plutôt s'estompe dans la dernière partie du *Lion amoureux.* Là encore M. Ponsard avait deux partis à choisir, et nous allons essayer d'indiquer comment nous aurions compris ce personnage.

Une jeune fille noble commence à observer et à réfléchir pendant ces années critiques qui présageaient la fin du vieux monde. Douée d'un grand cœur, d'une intelligence élevée, d'une imagination vaillante, elle ne s'arrête pas, comme ses compagnes, à de futiles et brillantes surfaces. Pure, compatissante, chrétienne, pénétrée des sucs les plus doux de l'Évangile, elle est saisie d'une pitié immense pour les opprimés, les petits et les faibles. Tout ce qui se passe sous ses yeux, cet amoncellement d'abus légués par des siècles d'autorité et de foi à un siècle de désordre moral, la froisse et l'attriste, sans qu'elle puisse s'expliquer cette révolte intérieure contre des choses acceptées et consacrées. Cette société basée sur des iniquités légales l'inquiète comme une énigme avant de l'épouvanter comme un monstre. Elle ne lit pas Rousseau; elle lit en elle-même, et elle ne voudrait pas que le ciel qui se reflète dans ce limpide miroir fût sans cesse troublé par l'injustice et la méchanceté des hommes. Charlotte Corday

aristocrate et royaliste, elle a sa vocation, elle aussi. Elle ne médite pas la mort d'un scélérat, d'un fou sanguinaire, mais l'extinction de ces monstruosités de l'ancien régime qui serviront plus tard de prétextes aux violences et aux scélératesses. Tout à coup, voilà que les rôles se déplacent; les faibles deviennent les forts, les vaincus se changent en victorieux, les opprimés en oppresseurs. Chaque abus est expié par un excès; chaque souffrance infligée par le vieux monde lui est rendue au centuple par le nouveau. Alors un grand trouble se fait dans cette belle âme. Ce qui la froissait, ce qu'elle ne croyait plus, ce qu'elle n'aimait pas, elle s'y rattache par honneur, par cet instinct qui attire les cœurs généreux vers les causes tombées. Son père, ses proches, son entourage, nul ne se doute de son secret, nul ne devine qu'elle allait se séparer de ce qui la retient à force de péril et de malheur. C'est en ce moment qu'elle rencontre l'homme qu'elle choisirait, si elle était libre. Il n'est pas noble, il combat dans les armées républicaines. Pur de ces crimes révolutionnaires pour lesquels tout pardon serait impossible, il n'en est pas moins au nombre de ceux que les parents, les amis de cette femme regardent comme d'implacables ennemis. Que fera-t-elle? Je n'en sais rien, je ne veux pas le savoir ; c'est au poète à me le dire ; mais, étant donné ce caractère, je suis sûr que la lutte sera digne d'intéresser les esprits d'élite, je suis sûr que cette femme ne se démentira pas, qu'elle s'immolera plutôt que de disserter sur des ruines.

Ce personnage, ainsi compris, vous semble-t-il trop ambitieux? Vous plaît-il de donner plus de place aux sentiments naturels, de nous montrer une femme plus simple qui, sans réfléchir sur les grandes questions d'humanité, de liberté, d'égalité, se soit contentée d'être charitable et bonne pendant les jours d'épreuve, et qui, veuve d'un gentilhomme épousé sans amour, donne son cœur à un officier républicain? Le point de départ sera différent, mais l'obstacle sera le même. Cette femme me blessera dans toutes mes délicatesses, elle manquera aux lois mêmes de l'optique théâtrale, si elle capitule trop tôt, si elle se hâte de jeter sa cocarde blanche

aux orties, alors que ces orties sont encore teintes du sang des martyrs de la Terreur, des héros de la Vendée, des victimes de Quiberon. Quiberon! Puisque M. Ponsard a cru pouvoir évoquer ce douloureux souvenir, qu'il nous permette de lui rappeler la position respective de ses personnages au moment où son drame se dénoue. Le comte de Maupas, beau-frère de la marquise, presque son fiancé, vient d'être tué. Le comte d'Ars, péniblement sauvé par un *quiproquo* de comédie, n'accepte sa grâce que pour aller conspirer encore et combattre le gouvernement qu'il déteste. Royaliste tout d'une pièce, jeté dans le moule des vieillards de Corneille et du Lusignan de *Zaïre*[1], qu'il copie un peu trop, il s'éloigne, frappé au cœur par l'apostasie de sa fille. Vaugris, émigré à la tête légère, mais brave et charmant, est fusillé. Les paysans de la plage donnent le bulletin de la nuit : « Vingt mille hommes noyés ou captifs ! » Le désastre est de la veille; on dirait que la mer va rejeter les cadavres sur la scène : la noblesse de France, si horriblement décimée par la Révolution, laisse sur ce funeste rivage les dernières gouttes de son meilleur sang. Voilà le moment que choisit la marquise pour rompre avec son passé, déclarer qu'elle ne croyait pas à sa cause, dire à son père frémissant de colère et de honte :

> Souffrez que, sans pousser plus loin le sacrifice,
> De tant de sorts divers j'écoute la leçon,
> Et sois tout bonnement heureuse à ma façon !...

Non, la marquise de Maupas, celle que le poète avait chargée de représenter les élégances, les grandeurs, les délicatesses de l'aristocratie vaincue, ne devait pas finir ainsi. Celle qui, dans sa belle scène du troisième acte avec Humbert, tenait un si noble langage, qui disait à son amant éperdu :

> Oui, l'effort que je veux n'est pas d'un cœur vulgaire,
> Et tous ne feraient pas ce que vous devez faire ;
> Mais, vous mettant plus haut que le niveau commun...
> J'attendais plus de vous qu'on attendrait d'aucun...

1. Pièce de Voltaire.

Croyez-moi, croyez-en l'instinct sûr d'une femme!...
Songez, si vous m'aimez, que de votre conduite
Dépendra mon estime augmentée ou détruite ;
Que votre attachement, selon qu'il doit agir,
Va me glorifier, ou me faire rougir !

celle-là s'est d'avance interdit le droit d'agir, à son tour, comme une femme vulgaire, d'abandonner, aux heures de crise suprême, le poste d'honneur que lui désigne le malheur ou le péril des siens. Elle se déjuge, elle s'amoindrit; elle cesse d'être : M. Ponsard, à qui l'inspiration cornélienne ne messied pas, aurait dû se souvenir du Cid et de Chimène.

(*Nouveaux Samedis,* 3e série, *M. Ponsard* [1].)

J.-J. WEISS

Être Français en France, voilà l'originalité véritable, et c'est celle que possède M. Weiss. Il a le naturel, la simplicité relevée par la finesse du trait, l'abandon aimable, l'élégance sans prétention, la justesse des aperçus, l'heureux accord de l'expression et de l'idée, et le courage d'être franchement de son propre avis. Ceci est à noter en un temps où l'esprit de parti, les amitiés, les passions de secte et de petite Église, les cahiers des charges acceptés ou imposés, les conventions, les transactions et les sous-entendus de toutes sortes tiennent une si grande place dans la critique et dans l'histoire littéraire. M. Weiss est un indépendant, et j'aurais pu dès lors me dispenser de le traiter d'original, ce qui ressemble à un pléonasme. Rien de plus délicat à définir et de plus difficile à pratiquer que la véritable indépendance. On croit avoir tout dit et tout fait quand on a effacé de sa vie ou éloigné de son chemin tout ce qui porte les signes traditionnels d'un servilisme quelconque, quand on a rejeté avec une sainte horreur ou un dédain superbe certain collier qui explique pourquoi le chien est si gros et le loup si maigre. Hélas ! sans parler politique, il y a, en littérature, une infinie variété de

1. 20 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

ces colliers, que j'appellerai supplémentaires ; et voyez le guignon [1] ! on est aussi maigre que le loup, et on risque d'avoir le cou presque aussi pelé que le chien.

On ne dépend pas d'un gouvernement, d'un ministère, d'un chef de division ; on n'est pas forcé de changer le fruit défendu en fruit commandé, de se pâmer d'aise quand le maître sourit, de suer quand il a chaud, de geler quand il a froid, d'être l'insulteur d'un succès ou le claqueur d'une chute; mais on dépend d'un salon, d'une coterie, d'un boudoir, d'une académie : point de joug apparent, mais d'invisibles contraintes; point d'esclavage officiel, mais une foule de servitudes officieuses, clandestines, caressantes, sournoises, dont les mailles imperceptibles sont parfois aussi puissantes que des chaînes. On est d'une boutique, et défense de rien écrire qui puisse achalander la boutique voisine; on est d'une chapelle, et défense de paraître remarquer ce qui se passe dans la chapelle d'à côté. On n'est le valet de personne; on est l'esclave de tout le monde, à commencer par soi-même. Pour vous, la république des lettres ne se partage pas en hommes de génie, de talent, d'esprit; en hommes médiocres et en imbéciles ; pas même en bons et en méchants ; mais en ennemis, adversaires, amis, indifférents, utiles, dangereux, inutiles et nuisibles : toutes ces fractions, toutes ces nuances, sont autant de servitudes, puisqu'elles entravent votre libre arbitre, balancent votre goût, font taire votre conscience, vous obligent à médire de ce que vous voudriez admirer, et à admirer ce dont vous avez envie de rire. Il y aura, ce soir, une lecture chez Éliante; l'œuvre est soporifique, le lecteur radote, et vos nerfs irritables se crispent d'avance à l'idée de ces applaudissements de commande : mais Eliante a de l'influence, vous rencontrerez là des illustres; allons, ô le plus libre de mes amis, mettez votre cravate blanche et taillez votre plume ! Oronte est ridicule, et ses sonnets ont six cents vers; mais Oronte a su faire du ridicule une puissance, et il faut avoir l'air de prendre ses sonnets au

1. *Le guignon*, la malchance.

sérieux, sous peine de manquer aux bienséances et de compromettre le plus grave de vos intérêts littéraires. O néant des vanités et des libertés humaines ! encore une fois, nul ne vous tyrannise, et vous obéissez à tout : à la consigne de celui-ci, au mot d'ordre de celui-là, au petit billet du matin, à la grande réception du soir, au vent qui souffle, au nuage qui passe, au succès qui reluit, au compliment qui grise, au sourire d'une femme, au caprice d'un éditeur, au tapage d'une réclame, au prestige d'un nom, à l'attrait d'une épigramme, à vous surtout, à votre féroce amour-propre, à qui vous faites dans une heure plus de sacrifices, que n'en font dans un jour le serf au suzerain, le serviteur au maître et le courtisan au despote !

Et puis, savez-vous ce qui arrive? On a de l'esprit, et le diable n'y perd rien. On garde, en dépit de soi et des autres, un sentiment assez vif du bien et du mal, du vrai et du faux, du juste et de l'injuste; on reste capable de distinguer ce qui sonne creux et de séparer l'ivraie du bon grain : dans ces abdications partielles du franc parler et des facultés de discernement, on s'accoutume peu à peu à un état intellectuel qui n'est pas sans charme, et qui consiste à protester secrètement contre ce que l'on écrit, à se créer deux sortes de vérités, deux ordres d'idées et de croyances, l'un pour soi, l'autre pour le public et les amis. Cette vie littéraire en partie double ne va pas sans un vague malaise, sans des révoltes intérieures, sans des alternatives de mauvaise humeur et de raillerie muette, également dangereuses pour le détail que l'on sacrifie et pour la grande ligne qu'on voudrait laisser intacte. On s'en prend, non pas à sa légèreté ou à sa faiblesse, mais au parti que l'on sert, à la cause que l'on défend, au dessous des cartes que l'on joue, au revers des médailles que l'on montre. Rien n'est épargné de ce qui relève la dignité et sauvegarde la moralité des lettres. On s'amusait de ces jolis mensonges en miniature, se promettant bien de ne jamais leur livrer que les avant-postes; et, tout à coup, voilà l'ennemi dans la place; l'ennemi, c'est-à-dire le doute, le scepticisme, l'indifférence, l'envie de brûler ce qu'on a adoré et

d'adorer ce qu'on a brûlé. Maintenant, généralisez ces dispositions maladives; qu'au lieu de se renfermer dans des questions de goût, elles s'appliquent à l'ensemble des habitudes sociales : vous comprendrez comment la critique se désarme, comment la littérature se déprave et comment la société s'abaisse.

C'est pourquoi l'on doit louer chez M. Weiss, comme une qualité essentielle et rare, cette franchise d'accent et d'allure où se révèle la parfaite indifférence, et un don plus difficile que celui de bien défendre ses opinions : le don de se préserver de tout ce que ces opinions suggèrent aux sots et aux violents. Si Gresset[1] lui plaît, il le dit; s'il aperçoit un rapport entre *Gil Blas*[2] et le *Traité des études*[3], il le signale. Si M. Scribe[4], aujourd'hui vilipendé, sous prétexte d'orthodoxie grammaticale et littéraire, par quelques-uns de nos esprits superbes, lui paraît encore avoir du bon, il le déclare; il ne craint pas de se faire regarder de travers dans certaines rues du quartier latin, en risquant les lignes suivantes, auxquelles nous souscrivons de grand cœur : « Tant pis si on le trouve mauvais ! Je ne sifflerai pas M. About. Je ne renverserai pas M. Nisard de sa chaire. Je supplierai au besoin M. Sainte-Beuve de remonter dans la sienne, où, par le temps qui court, il ne serait pas de trop. » En dépit des fanatiques d'outre-Rhin ou d'outre-Manche, pour lesquels rien n'existe plus hors de Shakespeare et de Gœthe, il exprime avec une sincérité communicative et un grand bonheur de langage cette sensation de fraîcheur et de délicieux bien-être que l'on éprouve en se retrouvant en présence des créations de l'esprit français, de celles qui en gardent le caractère original et charmant. Oui, M. Weiss a raison : admirons, tant qu'on

1. Gresset (1709-1777), poète français célèbre surtout par ses poésies légères, par son petit poème de *Vert-Vert*, sa *Chartreuse*, son *Lutrin vivant*, et sa comédie du *Méchant*.

2. Roman de Le Sage (1668-1747), célèbre romancier du XVIIIe siècle, auquel on doit aussi le *Diable boiteux*, etc., et une comédie célèbre, *Turcaret*.

3. Ouvrage de Rollin (1661-1741), historien, professeur et recteur de l'ancienne Université de Paris.

4. Scribe (1791-1861), écrivain dramatique très fécond, mais d'un talent un peu vulgaire.

voudra, *Faust* et *Hamlet,* Ophélie et Marguerite; mais que notre goût les admire, comme notre patriotisme admire Wallenstein et Nelson, en leur préférant Turenne. Convenons que, pour nous qui ne savons pas ou qui savons mal l'anglais et l'allemand, ces touchantes figures restent toujours un peu indécises, tandis que Pauline, Monime, Victorine, Rosine, Manon, Virginie, Silvia, vivent, pour ainsi dire, de notre vie même et nous offrent l'expression la plus variée, la plus délicate, de notre propre génie.

(*Nouveaux Samedis,* 2e série, *J.-J. Weiss*[1].)

1. 20 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

TAINE (Hippolyte-Adolphe)

1828-1893

Taine naquit le 21 avril 1828. Il fit de brillantes études au lycée Condorcet, où il eut pour condisciples Guillaume Guizot, le marquis de Barthélemy, et entra le premier à l'École normale. Il fut reçu agrégé de philosophie, puis, successivement, nommé professeur à Nevers, à Poitiers et à Besançon. La hardiesse de ses idées lui ayant suscité des difficultés dans l'Université, il donna sa démission et entra dans le journalisme; il fit ses débuts littéraires dans la *Revue de l'instruction publique*.

Il publia en 1856 *les Philosophes français au dix-neuvième siècle;* en 1857, les *Essais de critique et d'histoire;* en 1858, *les Écrivains actuels de l'Angleterre;* en 1862, l'*Histoire de la littérature anglaise;* en 1864, l'*Idéalisme anglais;* en 1865, les *Nouveaux Essais de critique et d'histoire;* en 1866, la *Philosophie de l'art en Italie* et le *Voyage en Italie;* en 1867, *Notes sur Paris,* ou *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge,* qui avaient paru dans la *Vie parisienne;* en 1868, *l'Idéal dans l'art,* leçons qu'il avait faites à l'Ecole des Beaux-Arts comme professeur d'esthétique; puis, en 1869, *l'Art dans les Pays-Bas;* en 1870, *l'Art en Grèce* et son grand ouvrage *De l'Intelligence,* ouvrage dans lequel il résume ses doctrines philosophiques; enfin, à partir de 1875, *les Origines de la France contemporaine,* ouvrage dont la première partie parut en 1875, sous le titre de *l'Ancien régime;* puis, en 1878, *l'Anarchie;* en 1882, *la Conquête jacobine,* et en 1884 *les Gouvernements révolutionnaires.* Enfin, *le Régime moderne* a paru en 1893.

Taine fut élu à l'Académie française le 14 novembre 1878, succédant à M. de Loménie.

Résumer l'œuvre et le talent d'un écrivain dans une qualité maîtresse qui domine toutes ses productions, et expliquer cette qualité maîtresse par le milieu dans lequel cet écrivain est né et s'est développé, telle est la théorie *maîtresse* de M. Taine. « Ce qu'il faut lui répondre, dit Sainte-Beuve (dans les *Causeries du lundi,* t. XIII), quand il s'exprime avec une affirmation si absolue, c'est qu'entre un fait si général et aussi commun à tous que le sol et le climat, et un résultat aussi compliqué et aussi divers que la variété des espèces et des individus qui y vivent, il y a place pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immé-

diates ; et tant qu'on ne les a pas saisies, on n'a rien expliqué. Il en est de même pour les hommes et pour les esprits qui vivent dans le même siècle, c'est-à-dire sous un même climat moral : on peut bien, lorsqu'on les étudie un à un, montrer tous les rapports qu'ils ont avec ce temps où ils sont nés et où ils ont vécu ; mais jamais, si l'on ne connaissait que l'époque seule, et même la connût-on à fond dans ses principaux caractères, on n'en pourrait conclure à l'avance qu'elle a dû donner naissance à telle ou telle nature d'individus, à telles ou telles formes de talents. »

QUELLES INFLUENCES ONT FORMÉ TITE-LIVE[1]

Les premières impressions font souvent les inclinations dernières ; dans l'enfant on découvre l'homme, et l'on est toujours ce que l'on a d'abord été. Nourri aux champs, Virgile aima l'âme immense de la nature vivante, et ses vers ont la molle langueur et la suavité enivrante qu'on respire avec l'air abondant et parfumé des bois. Né à la ville, élevé parmi les hommes et les affaires, occupé à se représenter les passions et les intérêts, non les couleurs et les formes, Tite-Live[2] s'est trouvé orateur et non poète ; il a connu l'homme plutôt que la nature ; il a raconté les actions sans décrire les pays ; s'il eût vécu à la campagne, il eût senti peut-être que le sol et le climat contribuent à former les caractères, et que l'histoire doit renfermer aussi bien la peinture des contrées que la narration des événements.

Selon plusieurs inscriptions, sa famille était noble. Les patriciens des municipes[3] exerçaient les charges, dominaient dans la curie, allaient voter à Rome. Ainsi Tite-Live reçut de

1. Dans son *Essai sur Tite-Live,* M. Taine se propose de démontrer par un exemple la formule suivante : « L'homme, dit Spinoza, n'est pas dans la nature comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout ; et les mouvements de l'automate spirituel qui est notre être sont aussi réglés que ceux du monde matériel où il est compris. »

2. Tite-Live (59 av. J.-C.-17 de notre ère), historien latin né à Padoue, vint à Rome à l'époque de la bataille d'Actium. Il a laissé une *Histoire romaine,* divisée en quatorze décades de dix livres chacune. Il ne nous en reste que de longs fragments.

3. *Municipes,* villes italiennes dont les habitants avaient droit de cité entier ou droit de cité sans celui de suffrage ; on les appelait municipes comme étant soumises aux *muna,* c'est-à-dire aux charges du service militaire et aux taxes qui pesaient sur les citoyens romains.

sa famille comme de sa patrie l'éducation politique et oratoire. Il est probable qu'il dut à sa race les sentiments aristocratiques qui percent dans ses Annales. Il eut pour parent C. Cornélius, « homme versé dans la science des augures [1] », qui prenait les auspices au moment de la bataille de Pharsale. Il raconte que cet augure reconnut le moment de la bataille, et qu'un peu après, dans un transport prophétique, il s'élança en criant : « Tu triomphes, César. » Sans doute Tite-Live fut élevé, comme les anciens patriciens, dans le respect des augures : de là aussi la gravité solennelle avec laquelle il rapporte les fables saintes et reconnaît la volonté des dieux dans les affaires romaines ; de là ce récit minutieux des expiations et des prodiges [2] : « En racontant les choses anciennes, mon âme, je ne sais comment, devient antique ; et quand je vois des hommes si sages traiter ces événements en affaires d'État, j'ai scrupule de les trouver indignes de mes Annales. » S'il prend aussi aisément les sentiments antiques, c'est qu'il les a reçus dès l'enfance ; le parent d'un augure, le descendant d'une race noble, a gardé jusqu'au bout l'esprit patricien et religieux.

(*Essai sur Tite-Live*, Introduction [3].)

PUISSANCE DE LA POÉSIE

Beaucoup de gens disent, quand on leur offre un volume de vers : « Ce sont des vers, je n'en lis pas ; à la bonne heure, si le livre était en prose. » Ils font bien ; car presque toujours l'ouvrage n'est que de la prose gênée par les vers. Un homme au collège s'est laissé dire qu'un vers est une ligne de douze syllabes sans élision, laquelle finit par un son

1. Les *augures* interprétaient le vol des oiseaux, pour connaître l'avenir.

2. TITE-LIVE ne raconte guère que les prodiges rapportés par les anciens auteurs ou qu'on lui a racontés. Mais il ne les donne pas comme des faits incontestables ; et s'il y croit ou paraît y croire, il n'en impose l'autorité à personne. — Quant à la facilité avec laquelle il reconnaît la volonté des dieux dans les affaires de Rome n'oublions pas que l'esprit romain était profondément religieux, et que le patriotisme de Tite-Live trouve d'ailleurs son compte à cette intervention divine en faveur de Rome.

3. 1 vol. in-12 ; Paris, librairie Hachette et Cie.

pareil à celui de la ligne voisine ; tout le monde peut fabriquer des lignes semblables, c'est affaire de menuiserie... Pour moi, j'aimerais mieux être obligé de commander une armée, que d'écrire ces terribles lignes *non finies;* je trouve plus difficile de composer six beaux vers que de remporter une victoire ; en pareil cas, du moins, j'aurais la chance d'avoir un imbécile pour ennemi ; mes généraux me remplaceraient ; et il y a telle occurrence où les soldats tout seuls ont gagné la bataille. Mais trouver six beaux vers ! — C'est que les vers sont tout autre chose que des lignes non finies. Je crois que, s'ils ont tant de puissance, c'est qu'ils remettent l'âme dans l'état sensitif et primitif. Ceux qui ont inventé le langage n'ont point noté les objets par des signes abstraits, à la façon des algébristes ; ils ont joué en leur présence et pour les exprimer un drame figuratif et une pantomime ; ils ont imité les événements avec leurs attitudes, avec leurs cris, avec leurs regards, avec leurs gestes ; ils les ont dansés et chantés. Un poète indien, dit la légende, vit tomber à ses pieds une colombe blessée, et son cœur soulevé en sanglots ayant imité les palpitations de la créature mourante, cette plainte mesurée et modulée fut l'origine des vers. Encore aujourd'hui, sous tant de raisonnements accumulés, la nature sympathique persiste. Notre corps se redresse à la vue d'un noble chêne ; notre main décrit une ligne sinueuse à l'aspect d'une eau ployante et penchée ; notre pas se mesure sur le rythme d'un air que nous entendons : les sons nous pénètrent, et retentissent en passion au plus profond de notre cœur ; le monde extérieur trouve encore son écho en nous-mêmes, et notre vieille âme, entourée et façonnée par la grande âme naturelle[1], palpite comme autrefois sous son contact et sous son effort. C'est pour cela que l'homme qui peut traduire sa pensée par des sons et des mesures[2] prend possession de nous ; nous lui appartenons, et il nous maîtrise ; nous ne lui donnons pas seulement la partie raisonnable de notre être :

1. On retrouve ici la théorie de l'influence du *milieu*.
2. « La pensée pressée aux pieds nombreux de la poésie, écrit Montaigne élance mon âme d'une plus vive secousse. »

nous sommes à lui, esprit, cœur et corps ; ses sentiments descendent dans nos nerfs ; quand l'âme est neuve, par exemple chez les peuples jeunes et barbares, il est puissant comme un prophète. Eschyle renvoyait ses spectateurs « tout agités des furies de la guerre[1] ». Et nous, aujourd'hui si âgés, si lassés, si dégoûtés de toute pensée et de tout style, nous recevons une sensation unique qui nous reporte dans l'étonnement et la fraîcheur des premiers jours.

(*La Fontaine et ses fables*[2].)

LE STYLE DE SAINT-SIMON[3]

Avec la faculté de voir les objets absents, il a la verve ; il ne dit rien sans passion. Balzac, aussi profond et aussi puissant visionnaire que lui, n'était qu'un écrivain lent, constructeur minutieux de bâtisses énormes, sorte d'éléphant littéraire, capable de porter des masses prodigieuses, mais d'un pas lourd. Saint-Simon a des ailes. Il écrit avec emportement, d'un élan, suivant à peine le torrent de ses idées par toute la précipitation de sa plume, si prompt à la haine, si vite enfoncé dans la joie, si subitement exalté par l'enthousiasme ou la tendresse, qu'on croit, en le lisant, vivre un mois en une heure. Cette impétueuse passion est la grande force des artistes ; du premier coup, ils ébranlent ; le cœur conquis, la raison et toutes les facultés sont esclaves. Quand un homme nous met le feu au cerveau, nous nous sentons presque du génie sous la contagion de sa verve ; par la chaleur notre esprit arrive à la lumière, l'émotion l'agrandit et l'instruit. Lorsqu'on a lu Saint-Simon, toute histoire paraît décolorée et froide. Il n'est pas d'affaire qu'il n'anime, ni d'objet qu'il ne rende visible. Il n'est point de personnage qu'il ne fasse vivre, ni de lecteur qu'il ne fasse penser.

Cette passion ôte au style toute pudeur. Modération, bon

1. Traduit d'Aristophane (*les Grenouilles*).
2. 1 vol. in-12 ; Paris, librairie Hachette et Cie.
3. Saint-Simon (Louis de Rouvroy, duc de), homme d'État et historien (1675-1755), a laissé des *Mémoires sur le règne de Louis XIV et sur la Régence.*

goût littéraire, éloquence, noblesse, tout est emporté et noyé. Il note les émotions comme elles lui viennent, violemment, puisqu'elles sont violentes, et que, l'occupant tout entier, elles lui bouchent les oreilles contre les réclamations du bon style et du discours régulier. La cuisine, l'écurie, le garde-manger, la maçonnerie, la ménagerie, les mauvais lieux, il prend des expressions partout. Il est cru, trivial, et pétrit ses figures en pleine boue. Tout en restant grand seigneur, il est peuple ; sa superbe unit tout. Que les bourgeois épurent leur style, prudemment, en gens soumis à l'Académie ; il traîne le sien dans le ruisseau, en homme qui méprise son habit et se croit au-dessus des taches[1]. Un jour, impatienté, il dit de deux évêques : « Ces deux animaux mitrés... »

Ces familiarités annoncent l'artiste qui se moque de tout quand il faut peindre, et fait litière des bienséances sous son talent. Saint-Simon a besoin de mots vils pour avilir : il en prend. Son chien, son laquais, son soulier, sa garde-robe, son fumier, il fait sauter tout pêle-mêle, et retire de ce bourbier l'objet qui peut figurer à nos yeux son personnage, nous le rendre aussi présent, aussi tangible, aussi maniable que notre robe de chambre et notre pelle à feu. Il y a tel passage où l'on voit un sculpteur qui tripote dans sa glaise, les manches retroussées jusqu'au coude, pétrissant en pleine pâte, obsédé par son idée, précipitant ses mains pour la transporter dans l'argile. « Mme de Castries était un quart de femme, une espèce de biscuit manqué, extrêmement petite, mais bien prise, et aurait passé par un médiocre anneau ; ni gorge ni menton, fort laide, l'air toujours en peine et étonné ; avec cela une physionomie qui éclatait d'esprit et qui tenait encore plus parole. » Il les palpe, il les retourne, il porte les mains partout avec irrévérence, fougueux et rude. Rien de tout cela n'étonne quand on se souvient qu'après la condamnation de Fénelon[2], un jour, disputant avec le duc de Charost

1. Il se faisait gloire même de ne pas se soumettre à l'Académie, et regardait la profession d'homme de lettres comme incompatible avec le titre de grand seigneur.

2. A cause du livre des *Maximes des saints,* livre d'un mysticisme dangereux.

sur Fénelon et Rancé, il cria : « Au moins mon héros n'est pas un repris de justice. » M. de Charost suffoquait. On lui versa des carafes d'eau sur la tête, et pendant ce temps les dames semonçaient Saint-Simon. C'est à ce prix qu'est le génie ; uniquement et totalement englouti dans l'idée qui l'absorbe, il perd de vue la mesure, la décence et le respect.

(*Essais de critique et d'histoire, Saint-Simon*[1].)

LA BRUYÈRE

La Bruyère n'apporte aucune vue d'ensemble ni en morale en psychologie. Remarquez qu'on pouvait le faire sans composer de traités systématiques. Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal, n'ont point ordonné des séries de formules abstraites ; et cependant ils ont une manière originale de juger la vie ; chacun d'eux voit les actions humaines par une face qu'on n'avait point encore aperçue. Si on les interroge, ils présentent chacun un corps d'idées liées et précises sur la fin de l'homme, sur son bonheur, sur ses facultés et sur ses passions. Ils ouvrent de nouvelles voies, et c'est engager toute sa vie que les prendre pour maîtres et pour conseils. La Bruyère, au contraire, ne découvre que des vérités de détail ; il montre le ridicule d'une mode, l'odieux d'un vice, l'injustice d'une opinion, et, comme il le dit lui-même, la vanité de tous les attachements de l'homme. Mais ces vues éparses ne le conduisent pas à une idée unique ; il tente mille sentiers et ne fraye pas de route ; de tant de remarques vraies, il ne forme pas un ensemble. Il donne des conseils à chaque âge, à chaque condition, à chaque passion, mais non à l'humanité ; et lorsque enfin, dans son dernier chapitre, il réunit les preuves de Dieu, il ne fait qu'exposer en style impérieux et bref les raisonnements de l'école et de Descartes.

Son talent consiste principalement dans *l'art d'attirer l'attention.* Il invente peu, mais il marque ce qu'il touche d'une

1. 1 vol. in-12 ; Paris, librairie Hachette et Cie.

empreinte ineffaçable. Il ne dit que des vérités ordinaires, mais une fois qu'il les a dites on ne les oublie plus. Il ressemble à un homme qui viendrait arrêter les passants dans la rue, les saisirait au collet, leur ferait oublier leurs affaires et leurs plaisirs, les forcerait à regarder à leurs pieds, à voir ce qu'ils ne voyaient pas ou ne voulaient pas voir, et qui ne leur permettrait d'avancer qu'après avoir gravé l'objet d'une manière ineffaçable dans leur mémoire étonnée. Aussi rencontre-t-on chez lui tous les artifices du style ; jamais la forme n'a été si savante, ni si capable de faire valoir une pensée. Il introduit des personnages fictifs, leur prête des dialogues, et transforme la leçon de morale en scène dramatique. Il fait parler un personnage ancien, Héraclite, puis Démocrite, et réveille le lecteur par l'étrangeté de leurs discours. Il imite le style de Montaigne, et surprend l'attention par le contraste du langage suranné et du langage moderne. Il apostrophe le lecteur, et se fait écouter en le prenant à partie. Quelquefois il pique la curiosité par des énigmes ou par des naïvetés apparentes. Il grossit les objets, il charge les traits, il accumule les couleurs, et la figure qu'il peint devient si expressive qu'on ne peut plus en détacher les yeux. « Il y a, dit-il, des âmes sales, pétries de boue et d'ordure, éprises du gain et de l'intérêt, comme les belles âmes le sont de la gloire et de la vertu; capables d'une seule volupté, qui est celle d'acquérir ou de ne point perdre ; curieuses et avides du denier dix; uniquement occupées de leurs débiteurs ; toujours inquiètes sur le rabais ou sur le décri des monnaies; enfoncées et comme abîmées dans les contrats, les titres et les parchemins. De telles gens ne sont ni parents, ni amis, ni citoyens, ni chrétiens, ni peut-être des hommes : ils ont de l'argent[1]. » Là où les faits ne suffisent pas, des métaphores passionnées poussent l'hyperbole jusqu'aux plus extrêmes limites. « Vient-on, dit-il, de placer quelqu'un dans un nouveau poste, c'est un nouveau débordement de louanges en sa faveur qui inonde les cours de la chapelle, qui gagne l'escalier, les salles, la

1. La Bruyère, *Caractères; des Biens de fortune.*

galerie, tout l'appartement; on en a par-dessus les yeux, on n'y tient plus[1]. » Les paradoxes simulés, les alliances de mots frappantes, les contrastes calculés et saisissants, les petites phrases concises et entassées, qui partent et blessent comme une grêle de flèches, l'art de mettre un mot en relief, de résumer toute la pensée d'un morceau dans un trait saillant, les expressions inattendues et inventées, les phrases heurtées, à angles brusques, à facettes étincelantes, les allégories soutenues et ingénieuses, l'imagination, l'esprit, jetés à profusion et ornés par le travail le plus assidu et le plus habile, tel est le style de La Bruyère, et l'on voit combien il s'écarte de la simplicité et de l'aisance que conservent les autres écrivains du siècle.

(*Nouveaux Essais de critique*[2].)

LA BIENSÉANCE DANS LE THÉATRE DE RACINE

Chez Racine, la vertu n'est point bruyante; il faut la remarquer pour la sentir. Les belles actions s'y font aisément, doucement, par nature, sans vouloir de témoins, en telle sorte que le personnage n'a pas besoin de s'exalter pour y atteindre, et que la générosité coule de son cœur comme d'une source abondante et ouverte : Junie[3] refuse la main de Néron sans tirades, du ton le plus modeste, en jeune fille et en sujette, sans se juger héroïque, occupée seulement de ne point irriter l'empereur contre son amant. Les bassesses leur répugnent, non par principes, mais par instinct. Ils s'en écartent naturellement, comme d'une mauvaise odeur; ils font leur devoir moins pour obéir à une règle que pour suivre un penchant. Dryden, le célèbre poète anglais contemporain, se moque de la délicatesse d'Hippolyte qui n'ose révéler à Thésée le crime de Phèdre. « Un tel excès de générosité n'est praticable que parmi les idiots et les fous; tirez Hippolyte de son accès poétique, il trouvera plus sage de mettre la selle

1. La Bruyère, *Caractères; de la Cour.*
2. 1 vol. in-12; Paris, librairie Hachette et Cie.
3. Dans *Britannicus.*

sur le bon cheval et aimera mieux vivre avec la réputation d'un honnête homme franc de langage, que mourir avec l'infamie d'un scélérat et d'un incestueux[1]. » Au siècle de Dryden, je le veux, et dans son pays. Mais sa rude plaisanterie et ses phrases grossières suffisent pour marquer la différence des deux siècles et des deux pays. Un prince comme le duc de Bourgogne, élevé par un homme comme Fénelon, aurait tenu la même conduite qu'Hippolyte[2]. Il aurait eu horreur de se rappeler l'action de Phèdre. Si jeune, si purement conservé par une éducation vigilante et pieuse, si assidûment nourri par des mœurs délicates, des habitudes de prévenance et des spectacles de gloire, il voudrait se cacher ce crime à lui-même ; il n'ose y penser ; c'est le renversement de toutes ses croyances ; quand même il voudrait le révéler, il ne le pourrait ; la parole lui manquerait devant Thésée ; il a trop de vénération pour son père et son roi.

Devais-je, en lui faisant un récit trop sincère,
D'une indigne rougeur couvrir le front d'un père?
Vous seule avez percé ce mystère odieux :
Mon cœur pour s'épancher n'a que vous et les dieux[3].

Ce seul mot, le dernier, tout chrétien, indique la délicatesse d'une pareille âme ; il est devant sa maîtresse comme dans son oratoire. Un amour si pur ne va point sans une piété filiale et une pudeur extrêmes[4]. Et tel est l'amour dans toutes ces tragédies ; les sens semblent n'y avoir aucune part ; on n'en parle pas même pour en triompher, comme dans Corneille ; ce n'est qu'une amitié sublime et plus tendre, qui est contente pourvu qu'elle obtienne en retour une amitié pareille ; cette certitude lui suffit et suffit à un dénouement, au plus touchant de tous, celui de Bérénice. Bérénice sait qu'elle

1. Préface de *All for love*.
2. « Sa conduite envers Vendôme, dans la campagne de Flandre, est presque égale. » (Note de M. Taine.)
3. Racine, *Phèdre*, acte V, sc. I.
4. Voyez encore ce mot d'Iphigénie :

Surtout si vous m'aimez, par cet amour de mère,
Ne reprochez jamais mon trépas à mon père.

est aimée ; c'en est assez pour lui donner la force de consommer son sacrifice, et quand elle le fait, c'est du ton le plus uni, en l'atténuant, trouvant des raisons contre elle-même, sûre que ceux qui l'écoutent ont le cœur assez noble pour comprendre la noblesse du sien...

Cette louange explique tout leur caractère ; il y a là une nuance de beauté que nul peintre n'avait saisie, la délicatesse de l'honnêteté et le tact de la vertu. Celle-ci se soutient devant l'honneur exalté qu'a peint Calderon et les effusions naïves qu'a représentées Shakespeare. Les femmes de Calderon [1] sont des héros ; celles de Shakespeare sont des enfants ; celles de Racine sont des femmes.

(*Nouveaux Essais de critique et d'histoire, Racine*[2].)

LES PERSONNAGES DE SHAKESPEARE

Sur ce fond commun se détache un peuple de figures vivantes et distinctes, éclairées d'une lumière intense, avec un relief saisissant. Cette puissance créatrice est le grand don de Shakespeare, et consiste à produire l'effet que voici : chaque phrase prononcée par un personnage nous fait voir, outre l'idée qu'elle renferme, le sentiment qui la cause, les passions qui produisent ce sentiment, l'ensemble des qualités et le caractère dont ces passions dépendent, le tempérament, l'attitude physique, le geste, le regard du personnage, tout cela en une seconde, avec une netteté et une force dont personne n'a approché. Les mots qui frappent nos oreilles ne sont pas la millième partie de ceux que nous écoutons intérieurement ; ils sont comme des étincelles qui s'échappent de distance en distance ; les yeux voient de rares traits de flamme ; l'esprit seul aperçoit le vaste embrasement dont ils sont l'indice et

1. Calderon (1601-1687), poète dramatique espagnol, auteur de plus de quatre cents pièces, en partie perdues. Il reste de lui cent vingt *comédies* ou pièces profanes, sur des sujets tragiques parfois, et cent *actes sacramentels* ou pièces religieuses. Son imagination féconde et son génie créateur se jouent des règles de l'art et des exigences de l'histoire.

2. 1 vol. in-12 ; Paris, librairie Hachette et Cie.

l'effet. Il y a ici deux drames en un seul, l'un bizarre, saccadé, écourté, visible ; l'autre conséquent, immense, invisible ; celui-ci couvre si bien l'autre, qu'ordinairement on ne croit plus lire des paroles : on entend le grondement de ces voix terribles, on voit des traits contractés, des yeux ardents, des visages pâlis ; on sent les bouillonnements, les furieuses résolutions qui montent au cerveau avec le sang fiévreux, et redescendent dans les nerfs tendus. Cette propriété qu'a chaque phrase de rendre visible un monde de sentiments et de formes vient de ce qu'elle est causée par un monde d'émotions et d'images. Shakespeare, en l'écrivant, a senti tout ce que nous y sentons, et beaucoup d'autres choses. Il avait la faculté prodigieuse [1] d'apercevoir en un clin d'œil tout son personnage, corps, esprit, passé, présent, dans tous les détails et dans toute la profondeur de son être, avec l'attitude précise et l'expression de physionomie que la situation lui imposait. Il y a tel mot d'Hamlet ou d'Othello qui, pour être expliqué, demanderait trois pages de commentaires ; chacune des pensées sous-entendues que découvrirait le commentaire laissait sa trace dans le tour de la phrase, dans l'espèce de la métaphore, dans l'ordre des mots ; aujourd'hui, en comptant ces traces, nous devinons les pensées [2]. Ces traces innombrables ont été imprimées en une seconde dans l'espace d'une ligne. A la ligne suivante, il y en a autant, imprimées aussi vite et dans le même espace. Vous mesurez la concentration et la vélocité de l'imagination qui crée ainsi.

Ces personnages sont tous de la même famille. Bons ou méchants, grossiers ou délicats, spirituels ou stupides, Shakespeare leur donne à tous un même genre d'esprit, qui est le sien. Il en fait des gens d'imagination dépourvus de volonté et de raison, machines passionnées, violemment heurtées les unes contre les autres, et qui étalent aux regards ce qu'il y a de plus naturel et de plus abandonné dans l'homme.

1. C'est cette faculté même qui est le génie.

2. Chaque trace, ou plutôt chaque trait jeté, comme au hasard, est en effet l'indice d'une pensée à peine indiquée par le poète, mais dont le regard pénétrant du critique voit toute la portée et l'étendue.

Donnons-nous ce spectacle, et voyons à tous les étages cette parenté des figures et ce relief des portraits.

Au plus bas sont les êtres stupides, radoteurs ou brutaux. L'imagination existe déjà là où la raison n'est pas née encore ; elle subsiste encore là où la raison n'est plus. L'idiot et la brute suivent aveuglément les fantômes qui habitent leur cerveau engourdi ou machinal. Nul poète n'a compris ce mécanisme comme Shakespeare. Son Caliban, par exemple sorte de sauvage difforme, nourri de racines, gronde comme une bête sous la main de Prospero qui l'a dompté. Il hurle incessamment contre son maître, tout en sachant que chaque injure lui sera payée par une douleur. C'est un loup à la chaîne, tremblant et féroce, qui essaye de mordre quand on l'approche, et qui se couche en voyant le fouet levé sur son dos.

(*Histoire de la littérature anglaise*, t. II de l'éd. in-8°, ch. IV, 4, *Shakespeare*[1].)

HARMONIE DE L'ŒUVRE DE SHAKESPEARE

Quelle âme! quelle étendue d'action et quelle souveraineté d'une faculté unique ! que de créatures diverses et quelle persistance de la même empreinte ! Les voilà toutes réunies et toutes marquées du même signe, dépourvues de volonté et de raison, gouvernées par le tempérament, l'imagination ou la passion pure, privées des facultés qui sont contraires à celles du poète, maîtrisées par le corps que se figurent ses yeux de peintre, douées des habitudes d'esprit et de la sensibilité violente qu'il trouve en lui-même. Parcourez ces groupes, et vous n'y trouverez que des formes diverses et des états divers d'une puissance unique. Ici, le troupeau des brutes, des radoteurs et des commères, composés d'imagination machinale ; plus loin, la compagnie des gens d'esprit agités par l'imagination gaie et folle ; là-bas, le charmant essaim de jeunes femmes que soulève si haut l'imagination délicate et qu'emporte si loin l'amour abandonné ; ailleurs, la bande

1. Paris, librairie Hachette et Cie.

des scélérats endurcis par des passions sans frein, animés par une verve d'artiste ; au centre, le lamentable cortège des grands personnages dont le cerveau exalté s'emplit de visions douloureuses ou criminelles, et qu'un destin intérieur pousse vers le meurtre, vers la folie ou vers la mort. Montez d'un étage et contemplez la scène tout entière : l'ensemble porte la même marque que les détails. Le drame reproduit sans choix les laideurs, les bassesses, les horreurs, les détails crus, les mœurs déréglées et féroces, la vie réelle tout entière telle qu'elle est, quand elle se trouve affranchie des bienséances, du bon sens, de la raison et du devoir. La comédie promenée dans une fantasmagorie de peintures s'égare à travers le vraisemblable et l'invraisemblable, sans autre lien que le caprice d'une imagination qui s'amuse, décousue et romanesque à plaisir, opéra sans musique, concert de sentiments mélancoliques et tendres qui emportent l'esprit dans le monde surnaturel, et figure aux yeux, par ses sylphes ailés, le génie qui l'a formée. Regardez maintenant. Ne voyez-vous pas le poète debout derrière la foule de ses créatures ? Elles l'ont annoncé ; elles ont toutes montré quelque chose de lui. Agile, impétueux, passionné, délicat, son génie est l'imagination pure, touchée plus fortement et par de plus petits objets que le nôtre. De là ce style tout florissant d'images exubérantes, chargé de métaphores excessives dont la bizarrerie semble de l'incohérence, dont la richesse est de la surabondance, œuvre d'un esprit qui au moindre choc produit trop et bondit trop loin. De là cette psychologie involontaire et cette pénétration terrible qui, apercevant en un instant tous les effets d'une situation et tous les détails d'un caractère, les concentre dans chaque réplique du personnage, et donne à sa figure un relief et une couleur qui font illusion. De là notre émotion et notre tendresse. Nous lui disons, comme Desdémone à Othello : « Je vous aime parce que vous avez beaucoup senti et beaucoup souffert ! »

(*Histoire de la littérature anglaise,* t. II de l'éd. in-8°, ch. IV, 9, *Shakespeare* [1].)

1. Paris, librairie Hachette et Cie.

L'ESPRIT DE SWIFT

Il a fallu ces passions et ces misères[1] pour inspirer les *Voyages de Gulliver* et le *Conte du tonneau.* Il a fallu encore une forme d'esprit étrange et puissante, aussi anglaise que son orgueil et ses passions.

Il a le style d'un chirurgien et d'un juge, froid, grave, solide, sans ornements, ni vivacité, ni passion, tout viril et pratique. Il ne veut ni plaire, ni divertir, ni entraîner, ni toucher; il ne lui arrrive jamais d'hésiter, de redoubler, de s'enflammer ou de faire effort. Il prononce sa pensée d'un ton uni, en termes exacts, précis, souvent crus, avec des comparaisons familières ; abaissant tout à la portée de la main, même les choses les plus hautes, surtout les choses les plus hautes, avec un flegme brutal et toujours hautain. Il sait la vie comme un banquier sait ses comptes, et une fois son addition faite, il dédaigne ou assomme les bavards qui en disputent autour de lui.

Avec le total il sait les parties. Non seulement il saisit familièrement et vigoureusement chaque objet, mais encore il le décompose et possède l'inventaire de ses détails. Il a l'imagination aussi minutieuse qu'énergique. Il peut vous donner sur chaque événement et sur chaque objet un procès-verbal de circonstances sèches, si bien lié et si vraisemblable qu'il vous fera illusion[2]. Les voyages de son Gulliver sembleront un journal de bord. Les prédictions de son Bickerstaff seront prises à la lettre par l'inquisition de Portugal. Le récit de son *M. du Baudrier* paraîtra une traduction authentique. Il donnera au roman extravagant l'air d'une histoire certifiée. Par cette science détaillée et solide, il importe dans la littérature

1. Les passions et les misères de sa vie. Swift (1667-1745), surnommé le *Rabelais anglais,* à cause de la verve satirique de son inspiration. Les malheurs de sa vie finirent par altérer sa raison. Les plus connus de ses ouvrages sont le *Conte du Tonneau,* satire allégorique où sont attaqués Rome, Luther et Calvin, et les *Voyages de Gulliver,* dans lesquels l'auteur fait ressortir les ridicules des mœurs et coutumes de notre civilisation, par contraste avec celles de peuples imaginaires.

2. Swift excelle dans ce genre de plaisanterie à froid que les Anglais appellent *humour.*

l'esprit positif des hommes de pratique et d'affaires. Il n'y en a pas de plus fort, ni de plus borné, ni de plus malheureux ; car il n'y en a pas de plus destructeur. Nulle grandeur fausse ou vraie ne se soutient devant lui ; les choses sondées et maniées perdent à l'instant leur prestige et leur valeur. En les décomposant, il montre leur laideur réelle et leur ôte leur beauté fictive. En les mettant au niveau des objets vulgaires, il leur supprime leur beauté réelle et leur imprime une laideur fictive. Il présente tous leurs traits grossiers et ne présente que leurs traits grossiers. Regardez comme lui les détails physiques de la science, de la religion, de l'État, et réduisez comme lui la science, la religion et l'État à la bassesse des événements journaliers ; comme lui, vous verrez, ici, un Bedlam de rêveurs ratatinés, de cerveaux étroits et chimériques, occupés à se contredire, à ramasser dans des bouquins moisis des phrases vides, à inventer des conjectures qu'ils crient comme des vérités ; là, une bande d'enthousiastes marmottant des phrases qu'ils n'entendent pas, adorant des figures de style en guise de mystères, attachant la sainteté ou l'impiété à des manches d'habit ou à des postures, dépensant en persécutions et en génuflexions le surplus de folie moutonnière et féroce dont le hasard malfaisant a gorgé leurs cerveaux ; là-bas, des troupeaux d'idiots qui livrent leur sang et leurs biens aux caprices et aux calculs d'un monsieur en carrosse, par respect pour le carrosse qu'ils lui ont fourni. Quelle partie de la nature ou de la vie humaine peut subsister grande et belle devant un esprit qui, pénétrant tous les détails, aperçoit l'homme à table, au lit, à la garde-robe, dans toutes ses actions plates ou basses, et qui ravale toute chose au rang des événements vulgaires, des plus mesquines circonstances de friperie et de pot-au-feu ? Ce n'est pas assez pour l'esprit positif de voir les ressorts, les poulies, les quinquets, et tout ce qu'il y a de laid dans l'opéra auquel il assiste ; par surcroît, il l'enlaidit, l'appelant parade. Ce n'est pas assez de n'y rien ignorer, il veut encore n'y rien admirer. Il traite les choses en outils domestiques : après en avoir compté les matériaux, il leur impose un nom ignoble ;

pour lui la nature n'est qu'une marmite où cuisent des ingrédients dont il sait la proportion et le nombre. Dans cette force et dans cette faiblesse, vous voyez d'avance la misanthropie de Swift et son talent.

(*Histoire de la littérature anglaise,* t. III de l'éd. in-8°, ch. v, 2, *Swift*[1].)

CARACTÈRE ET GÉNIE DE SWIFT

Tel est ce grand malheureux génie, le plus grand de l'âge classique, le plus malheureux de l'histoire, Anglais dans toutes ses parties, et que l'excès de ses qualités anglaises a inspiré et dévoré, ayant cette profondeur de désirs qui est le fond de la race, cette énormité d'orgueil que l'habitude de la liberté, du commandement et du succès a imprimée dans la nation, cette solidité d'esprit positif que la pratique des affaires a établie dans le pays; relégué hors du pouvoir et de l'action par ses passions déchaînées et sa superbe[2] intraitable; exclu de la poésie et de la philosophie par la clairvoyance et l'étroitesse de son bon sens; privé des consolations qu'offre la vie contemplative et de l'occupation que fournit la vie pratique; trop supérieur pour embrasser de cœur une secte religieuse ou un parti politique, trop limité pour se reposer dans les hautes doctrines qui concilient toutes les croyances ou dans les larges sympathies qui enveloppent tous les partis; condamné par sa nature et ses alentours à combattre sans aimer une cause, à écrire sans s'éprendre de l'art, à penser sans atteindre un dogme, *condottiere*[3] contre les partis, misanthrope contre l'homme, sceptique contre la beauté et la vérité. Mais ces mêmes alentours et cette même nature, qui le chassaient hors du bonheur, de l'amour, du pouvoir et de la science, l'ont élevé, dans cet âge d'imitation française et de modération classique, à une hauteur extraordinaire, où, par l'originalité et la puissance de son in-

1. Paris, librairie Hachette et Cie.
2. *Sa superbe,* son orgueil.
3. Nom donné, en Italie, au XVIe siècle, aux chefs de bandes armées.

vention, il se trouve à l'égal de Byron [1], de Milton [2], de Shakespeare, et manifeste en haut relief le caractère et l'esprit de sa nation. La sensibilité, l'esprit positif et l'orgueil lui ont forgé un style unique, d'une véhémence terrible, d'un sang-froid accablant, d'une efficacité pratique, trempé de mépris, de vérité et de haine, poignard de vengeance et de guerre qui a fait crier et mourir ses ennemis sous sa pointe et sous son poison. Pamphlétaire contre l'opposition et le gouvernement, il a déchiré ou écrasé ses adversaires par son ironie ou ses sentences, avec un ton de juge, de souverain et de bourreau. Homme du monde, poète, il a inventé la plaisanterie atroce, le rire funèbre, la gaieté convulsive, les contrastes amers, et, tout en traînant comme une guenille obligée le harnais mythologique, il s'est fait une poésie personnelle par la peinture des détails crus de la vie triviale, par l'énergie du grotesque douloureux, par la révélation implacable des ordures que nous cachons. Philosophe contre toute philosophie, il a créé l'épopée réaliste, parodie grave, déduite comme une géométrie, absurde comme un rêve, croyable comme un procès-verbal, attrayante comme un conte, avilissante comme un torchon posé en guise de couronne sur la tête d'un dieu.

Ce sont là ses misères et ses forces; on sort d'un tel spectacle le cœur serré, mais rempli d'admiration, et on se dit qu'un palais est beau, même lorsqu'il brûle; des artistes ajouteront : « Surtout lorsqu'il brûle. »

(*Histoire de la littérature anglaise,* t. III de l'éd. in-8°, ch. v, 5, *Swift* [3].)

1. Byron (1788-1824), poète anglais, auteur du *Pèlerinage de Childe Harold,* du *Corsaire,* de *Lara,* poèmes dont le succès fut considérable. Il a publié encore un grand nombre d'autres œuvres.
2. Milton (1608-1674), poète anglais connu surtout par son *Paradis perdu.*
3. Paris, librairie Hachette et Cie.

SAINT-VICTOR (Paul de)

1827-1881

Élevé à Fribourg, en Suisse, puis à Rome, où il fit ses études complètes, le comte Paul de Saint-Victor débuta en 1851 dans la presse française. Il écrivit dans le *Pays* des feuilletons dramatiques, dont le style limpide et châtié attira l'attention d'Émile de Girardin, qui lui confia, en 1855, la succession de Théophile Gautier, au feuilleton de la *Presse*. Il passa bientôt au journal *la Liberté*, en même temps qu'il s'occupait de critique d'art dans le *Moniteur*.

Ses principaux ouvrages sont : *Hommes et Dieux* (1867), *Barbares et Bandits* (1871), enfin de remarquables études sur la tragédie et la comédie, *les Deux Masques*, qu'il terminait au moment de sa mort : il se proposait d'embrasser dans cette dernière œuvre l'ensemble de l'art dramatique, depuis Eschyle jusqu'à Beaumarchais.

La critique de Paul de Saint-Victor est d'une nature toute particulière. Il cherche à nous donner l'impression vive et frappante d'une œuvre, et pour y arriver, il exagère les traits, et exprime sa pensée par une suite de peintures brillantes, destinées surtout à frapper l'imagination du lecteur.

ESCHYLE[1]

Entre les poètes de la Grèce, Eschyle apparaît comme un colosse parmi des statues. Il est antique dans l'antiquité même, sacerdotal au milieu d'un peuple laïque. Contemporain de Sophocle, Eschyle a moins l'air de son aîné que de son ancêtre. Son théâtre est à celui du poète d'Antigone ce qu'une pyramide d'Égypte est au Parthénon[2]. Leur différence d'âge est

1. Eschyle (525-456 av. J.-C.), né à Éleusis, près d'Athènes, introduisit un second acteur dans les tragédies, et fit prendre aux personnages le cothurne, le masque et les vêtements amples. Il nous reste de lui sept tragédies, sur quatre-vingt-dix qu'il aurait composées : *Prométhée enchaîné, les Perses, les Sept Chefs devant Thèbes, Agamemnon, les Choéphores, les Euménides, les Suppliantes.*

2. Temple consacré à Pallas, protectrice d'Athènes, sur l'Acropole de cette ville. Il fut élevé par Phidias, sous le gouvernement de Périclès.

de vingt-sept ans, et l'horizon d'un siècle semble s'étendre entre eux deux...

Le style d'Eschyle est extraordinaire comme son génie; il fait le bruit d'un orage, il a le cours d'un torrent. Ses contours grecs sont tourmentés par l'hyperbole asiatique. Saumaise[1] s'offusquait de le trouver « pétri d'hébraïsmes », et le savant voyait juste, si le pédant avait tort. Eschyle a parfois la voix d'un psalmiste ou d'un prophète d'Israël. Mêmes ellipses énigmatiques, même âpreté de ton et d'accent, mêmes ruissellements de larmes et mêmes éclats d'anathèmes...

On dirait l'arc de David tendu par la main d'Apollon... Rien de comparable à ses chants lyriques pour l'emportement de l'allure, l'audace effrénée des tons et des rythmes, le débordement des images... Les métaphores sont prodigieuses, elles ont moins de beauté que d'énormité. Il appelle la poussière « sœur altérée de la boue », la fumée « sœur chatoyante du feu »; la mer est la « marâtre des vaisseaux ». Après les naufrages des Grecs revenant de Troie, il la voit « toute fleurie de cadavres ».

Aristophane[2] raillait Eschyle de ce tonnerre qui détonait dans l'atmosphère athénienne. Cependant l'admiration perce sous ses moqueries. On dirait le Satyre du bas-relief, qui mesure avec une grimace effrayée l'orteil de Polyphème[3] endormi.

(*Les Deux Masques*[4].)

SOPHOCLE[5]

Dans les chœurs de Sophocle, on voit passer en un vers, comme en un clin d'œil, des dieux couronnés au passage d'une

1. Saumaise (1588-1658), historien et critique français, étudia à Paris, puis en Allemagne, où il embrassa le protestantisme. Il était très considéré de Richelieu, de la reine Christine de Suède et du roi de Danemark. Ses ouvrages forment une encyclopédie où l'érudition étouffe souvent la critique.

2. Dans sa comédie des *Grenouilles*.

3. *Polyphème*, l'un des Cyclopes, dont parle Homère dans l'*Odyssée*.

4. 3 vol. in-8°; Paris, librairie Calmann-Lévy.

5. Sophocle (495-405), né à Colone, près d'Athènes; il remporta plusieurs fois le prix de la tragédie. On lui attribue environ cent vingt pièces; il nous en reste sept : *Ajax, Électre, Œdipe roi, Œdipe à Colone, Antigone, les Trachiniennes, Philoctète*.

épithète rayonnante, des visions mythologiques illuminées d'une lueur d'éclair, des paysages lumineux où tournent des nymphes, des perspectives de mer d'une fraîcheur splendide, entrevues et disparues subitement. Rien n'égale la beauté de ces chants divins, mêlés d'allégresse et de majesté, de méditation et de mélodie.

(*Les Deux Masques* [1].)

ORESTE DANS SOPHOCLE ET ORESTE DANS ESCHYLE

L'Oreste d'Eschyle[2] pâlit devant l'Oreste de Sophocle, parricide impassible. Le premier a besoin de s'exalter pour frapper sa mère, de s'enivrer de prières, de conjurations, de formules, des vapeurs de sang qui montent du tombeau de son père, comme d'un trépied infernal. L'Oreste de Sophocle n'a ni hésitation ni scrupule, il marche absorbé dans une vision démoniaque.

. . . .

L'Électre d'Eschyle disparaît au moment où le fils va tuer sa mère : c'est assez de consentir, elle ne veut pas voir. L'Électre de Sophocle reste sous le portique et l'excite au meurtre, avec des cris d'Euménide : « Frappe! frappe encore une fois! » Pourtant sa fureur semble moins terrible que le mutisme d'Oreste. Elle est humaine et vivante dans son délire forcené, il est fatal et spectral dans la fixité de son crime. Dans les *Choéphores,* il recule un instant devant le sein maternel : ici pas un frisson, pas un trouble, aucune réponse à ce cri poignant : « Mon fils! aie pitié de ta mère! »

(*Les Deux Masques* [1].)

1. 3 vol. in-8°; Paris, librairie Calmann-Lévy.
2. Dans la tragédie des *Choéphores* de ce poète.

« ÉLECTRE » DE SOPHOCLE ET LES « CHOÉPHORES » D'ESCHYLE [1]

Que de grâce dans la douleur! quelle mélodie dans le gémissement! La poésie grecque a ce don divin de faire chanter le sanglot. Comme cette veuve de l'Orient qu'un voyageur nous montre couchée sur la tombe de son mari, et creusant le moule de son sein dans la poussière du sépulcre, Électre, inclinée sur les cendres de son frère, n'y laisse que des vestiges de beauté.

(*Les Deux Masques*[2].)

ANTIGONE

Combien Antigone, défaillant au moment de mourir[3], nous paraît plus touchante que si elle portait à la mort les yeux secs et un front hautain! Ses plaintes sont un chant de cygne; la tragédie antique brise mélodieusement ses victimes; elle fait de la musique avec leurs sanglots!...

Un regret ingénu de ne plus voir la lumière s'exhale, dans la Grèce antique, de la bouche de tous les mourants[4]. Sous la faux du trépas, les héros, les femmes, les jeunes filles, se tournent vers le soleil, comme les héliotropes moissonnés. Ce qui déchire l'homme moderne, lorsque la mort le vient saisir, c'est qu'elle l'arrache à sa gloire, à ses passions, à sa fortune. L'Hellène déplorait surtout l'azur lumineux qui revêtait sa vie d'un si pur éclat. — Qu'est-ce que la Grèce peu fertile et à demi nue? Un ravissant effet de lumière, le mirage de son soleil.

(*Les Deux Masques* [2].)

1. A propos d'Électre tenant en main l'urne qui est censée contenir les cendres d'Oreste.

2. 3 vol. in-8°; Paris, librairie Calmann-Lévy.

3. Lorsque Créon, pour la punir d'avoir, malgré sa défense, rendu les honneurs funèbres au corps de Polynice, son frère, condamne Antigone à être enterrée vivante.

4. Iphigénie, Alceste, par exemple.

LA TRAGÉDIE D'EURIPIDE[1]

Rien ne choquait davantage le goût des purs lettrés athéniens, que les plaies et les guenilles dont Euripide salissait ses drames. Cette façon de remuer les émotions inférieures, d'arriver à l'âme en déchirant les entrailles, déconcertait l'idée sublime qu'ils se faisaient de la tragédie. Cet étalage sordide leur semblait souiller la majesté du théâtre. Ils ne reconnaissaient plus la noble muse d'Eschyle et de Sophocle, grimée en mendiante, pour arracher une aumône de larmes au public.

(*Les Deux Masques*[2].)

PARALLÈLE ENTRE ARISTOPHANE ET RABELAIS

Rabelais, comme Aristophane[3], reste sain dans l'impureté. Son fumier a la vertu de celui des étables ; il guérit les consomptions de l'esprit, les phtisies de l'âme. Les ordures semées dans son livre recèlent, comme l'engrais du champ, des trésors de fécondité. Les vices de ses personnages perdent toute laideur, en s'étendant sur des proportions colossales. Leurs ripailles énormes, leurs « beuveries » intarissables, ne vous répugnent point ; car c'est au banquet de la nature qu'ils semblent assis. Le festin de Trimalcion[4] soulève des nausées ; la gloutonnerie de Gargantua engloutissant des montagnes de tripes et d'andouilles ne choque pas plus que l'absorption

1. Euripide (480-406), élève du philosophe Anaxagore, vécut loin des affaires publiques et mourut en Macédoine. Il peint librement et franchement la passion. Il nous reste dix-neuf pièces de ce poète. Les principales sont : *Iphigénie à Aulis, Hécube, Alceste.*

2. 3 vol. in-8° ; Paris, librairie Calmann-Lévy.

3. Aristophane, né à Athènes vers le milieu du ve siècle avant notre ère. Il nous reste de ce poète comique étincelant de verve et de gaieté onze comédies politiques, sociales et littéraires : comédies politiques, *les Acharniens, tes Chevaliers, les Guêpes, la Paix, Lysistrata;* comédies sociales, *les Nuées, les Oiseaux, l'Assemblée des femmes;* comédies littéraires, *les Fêtes de Cérès, les Grenouilles.*

4. *Le festin de Trimalcion,* dans l'ouvrage intitulé *le Satyricon,* du poète latin Pétrone, qui mourut en 67 de notre ère, victime de Néron.

d'un élément dévorant. La luxure a aussi chez Rabelais quelque chose de largement libre et naïf qui fait violence au dégoût. Il faut mépriser singulièrement la matière pour l'étaler et en rire ainsi. L'ironie, d'ailleurs, voltige toujours comme une flamme sur les parties bourbeuses de son œuvre, et leur enlève l'odeur de la corruption.

Mais Aristophane a, de plus que Rabelais, la jeunesse et la beauté de la race, et les ailes d'un esprit agile, libre de contraintes et d'entraves, né en pleine lumière dans un air limpide, sous la sérénité d'un ciel transparent. Les terreurs d'un moyen âge ne pèsent point sur lui. Il est en harmonie avec son pays et avec son culte, et Rabelais n'y est pas. Il n'apostasie ni ne pèche contre la morale de son siècle en chantant la chair, et Rabelais la transgresse. Il pense et rit, au grand jour, devant son peuple et ses prêtres, et Rabelais est obligé de compliquer sa pensée d'énigmes pour la soustraire aux profanes, l'*in pace* et le bûcher le menaçant s'il est trop compris. Rabelais est un moine défroqué, en rupture de vœu et de dogme, dans un monde encore à demi gothique ; Aristophane est un satyre heureux et joyeux, jailli du sol attique, bouillant de sa sève, en accord parfait avec lui, qui peut tout oser et tout dire, étant sûr de faire rire les hommes et les dieux.

(*Les Deux Masques* [1].)

1. 3 vol. in-8°; Paris, librairie Calmann-Lévy.

WEISS (Jean-Jacques)

1827-1891

Né le 19 novembre 1827, à Bayonne, au régiment où servait son père, J.-J. Weiss fut d'abord enfant de troupe et suivit jusqu'à douze ans la vie nomade du régiment paternel. Puis il commença ses études au collège royal de Dijon, les poursuivit au collège Louis-le-Grand ; il se préparait à entrer à Saint-Cyr, lorsqu'il remporta au concours général le prix d'honneur de philosophie. Ce succès décida de sa vocation. En 1847 il entra à l'École normale dans la section des lettres, fut reçu agrégé et envoyé comme professeur d'histoire au lycée de la Rochelle. Il sortit un moment de l'Université, en 1855, à la suite d'une réponse un peu vive qu'il avait adressée, au nom de ses collègues, à l'inspecteur d'Académie, en réponse à une circulaire dont les termes avaient froissé les professeurs. Il profita de ce loisir forcé pour préparer ses thèses de doctorat. En 1856, il fut appelé, après Prévost-Paradol, à la chaire de littérature française de la faculté d'Aix. Enfin, en 1858, il fut nommé professeur d'histoire à la faculté de Dijon.

Il quitta l'Université en 1860, pour entrer au *Journal des Débats*. En 1867, il fonda avec Édouard Hervé le *Journal de Paris*, où il combattit vivement M. Duruy. Cependant le cabinet présidé par Émile Ollivier l'appela, en janvier 1870, au poste de secrétaire général des beaux-arts, puis aux fonctions de conseiller d'État Après la guerre de 1870, il attaqua le gouvernement républicain, particulièrement dans le *Paris-Journal*, bien qu'il fût encore conseiller d'État. Aussi le ministère Waddington le releva-t-il de ses fonctions en juillet 1875. Cependant, son opposition s'adressait plutôt au groupe avancé du parti républicain, car dès 1875 il s'était rallié à la République modérée, dans des articles où il blâmait les illusions monarchiques. Cette adhésion attira sur lui l'attention de Gambetta, qui, en prenant le pouvoir, appela Weiss aux fonctions de directeur des affaires étrangères. Ce choix souleva les protestations de la presse républicaine. Après la chute de Gambetta, Weiss dut donner sa démission, le 4 février 1882. Il collabora alors au *Figaro*, au *Gaulois*, enfin à la *Revue Bleue*, où il fit, jusqu'en 1883, une chronique parisienne de quinzaine, sous le pseudonyme de Pierre et Jean. Jusqu'en 1885, il rédigea la critique théâtrale au *Journal des Débats*, où il fut remplacé par M. Jules

Lemaître. En cette même année on le nomma bibliothécaire du palais de Fontainebleau. Dès 1865, il avait publié entre autres ouvrages un recueil de ses principaux articles, intitulé *Essais sur l'histoire de la littérature française.* En 1889 il fit paraître *le Théâtre et les Mœurs,* recueil de ses meilleurs articles de critique théâtrale au *Journal des Débats.* Il mourut au mois de mai 1891, et l'on publia en 1893 un nouveau choix de ses feuilletons dramatiques sous ce titre : *A propos de théâtre.*

Comme critique, J.-J. Weiss est un classique fervent. Mais son admiration n'a rien de convenu et de banal. Bien que parfois capricieuse et un peu excessive, elle est très sincère, très originale, savamment et artistement motivée, féconde en larges aperçus littéraires et historiques ; surtout elle est essentiellement française, et aussi sévère pour les divagations exotiques que pour les excès du romantisme.

LA TRAGÉDIE D'ESTHER

Esther a été composé en 1688 et représenté à la maison royale de Saint-Cyr en 1689. *Esther* se distingue de tout ce qu'on en pourrait rapprocher au XVIIe siècle et dans les siècles précédents par ce trait que la religion elle-même, la foi prise en sa substance la plus compréhensive, la plus sereine, la plus spirituelle, est l'objet du drame. Le salut du peuple juif ne nous y intéresse qu'en tant que c'est le salut de la religion que professaient universellement et profondément, au XVIIe siècle, tous ceux qui voyaient et lisaient la pièce.

La religion périra si le peuple juif périt ; les promesses de Dieu auront été trouvées menteuses, et Dieu ne sera plus qu'une idole brisée. C'est l'idée mère qui, sans être exprimée *ex professo,* plane sur *Esther* comme sur *Athalie* et en inspire le développement.

Il s'en faut de beaucoup, personne ne l'ignore, que Racine soit le premier en France qui ait tiré de la religion une œuvre théâtrale. Comme les sentiments et les passions ont été dans tous les temps l'étoffe du drame, il n'y a jamais eu à douter que la religion, la plus noble, la plus forte, la plus enveloppante et, si elle est mal entendue, la plus aveugle des passions, ne puisse fournir à l'auteur dramatique une matière aussi ample que tout autre état du sentiment.

Eh ! parmi les ouvrages dont la religion, envisagée en tant que ressort moteur des actions humaines, a offert le sujet, qui pourrait oublier *Polyeucte* et, en un sens et un genre tout contraires, *Tartuffe* ?

Comme les faits de l'histoire sacrée, toute sacrée qu'elle soit, sont des faits, et que, à ce titre, ils peuvent prendre le caractère poétique ou tragique, la poésie et le drame, chez les peuples chrétiens, ne se sont pas abstenus de chercher leurs dépouilles opimes dans l'Ancien et le Nouveau Testament aussi bien que dans les histoires profanes. Comme il est naturel enfin que la poésie, le drame et l'art s'en aillent, d'abord, dans les temps où ils naissent, vers les choses qui remplissent l'âme des foules, il est arrivé qu'aux siècles chrétiens, quand le théâtre a commencé de subsister, c'est ce qu'il y a de plus sacré dans les faits et la tradition sacrée, c'est la passion, la mort et la résurrection du Seigneur qui a tenté avant tout le théâtre. Un historien littéraire n'aurait pas besoin de beaucoup d'érudition, mais il aurait besoin de beaucoup de patience à supporter les lectures fastidieuses, pour rétablir entre les *Mystères* et les deux tragédies bibliques de Racine la chaîne ininterrompue des œuvres poétiques ou prétendues telles publiées en langue française, dont l'argument a été puisé dans les livres juifs, dans les Évangiles et dans les légendes de saints.

Les œuvres sont donc nombreuses. Mais la plupart ne s'attachent à tirer du fait religieux que l'expression dramatique, le pittoresque, l'effet humain, et souvent, comme les *Mystères*, par le procédé le plus brutal et le plus grossier ; ou, si elles prétendent à expliquer et à faire sentir la foi, la platitude de la conception et de l'exécution les réduisent trop au-dessous des ambitions affichées par les auteurs. C'était l'une des thèses vivement débattues de la querelle des anciens et des modernes de savoir si les dogmes et les mystères de la foi se prêtent ou non à l'élaboration des poètes et aux fictions de la poésie. L'ami et le conseiller de Racine, Boileau, répondait non. L'idée circonscrite que Boileau se faisait de la poésie, jointe à ce qu'il y avait de rigide, de correct et de raisonna-

ble dans sa piété, le portait à considérer comme une offense à la foi autant que comme une faute de goût l'appropriation à une œuvre d'art de dogmes qu'il sentait graves et de mystères qu'il concevait terribles...

La *Jérusalem délivrée* [1] ne lui paraissait pas démontrer suffisamment que ce double principe de sa conscience et de son goût fût faux; et, pour cela, il avait raison, quel que soit, à d'autres titres, l'attrait de la *Jérusalem*. Mais combien il devait plus s'enfoncer encore en son opinion, lorsque les Modernes, joignant l'exemple au précepte, se piquaient d'écrire des bucoliques saintes, lorsque Desmarets [2] donnait le poème de *Marie-Madeleine* (1669) avec celui d'*Esther* (1673), et Perrault le poème bien intentionné, mais si puéril et si fade, de *Saint Paulin* (1684). Aussi, lorsque Racine lui vint parler d'une tragédie à tirer d'*Esther*, son premier mouvement fut de le décourager de l'entreprise. Racine persista ; Boileau se soumit; *Esther* parut. Racine avait donné aux théories de Perrault et de son école sur l'emploi qu'on pouvait faire en poésie de la religion chrétienne une confirmation autrement concluante que le *Saint Paulin*. Perrault ne s'en aperçut jamais.

C'est la suite de la religion chrétienne, c'est l'histoire, si cette expression est permise, c'est l'histoire tout entière du vrai Dieu que Racine a réussi à renfermer dans *Esther* et dans *Athalie*, depuis les patriarches et les prophètes jusqu'à l'Incarnation, et il a exécuté ce dessein difficile avec une habileté si consommée de dramaturge, soutenue d'une foi si tendre et si délicate, que, d'une part, aucun appareil dogmatique et théologique ne vient ralentir la marche de ce drame de Dieu, et que, d'autre part, aucun vers n'y saurait choquer l'âme pieuse la plus prompte à s'alarmer ; tous, au contraire, l'emportent dans un élan contenu d'adoration. Combien la religion est ici plus pure, combien ses mystères restent plus au-dessus des atteintes de l'artifice profanateur des poètes que

1. Poème du Tasse.

2. Desmarets de Saint-Sorlin (1596-1676), poète français qui prit vivement parti contre les Anciens, dans la querelle suscitée par Perrault ; on a de lui des tragédies et une comédie, *les Visionnaires*.

dans le *Paradis perdu*[1] et même la *Messiade*[2] ! Et combien pourtant les deux pièces d'*Esther* et d'*Athalie* sont plus selon les conditions ordinaires de l'art profane et de la nature humaine !

L'objurgation de Mardochée, la prière d'Esther, l'exposition de la vraie doctrine aux Gentils dans le discours d'Esther à Assuérus, la sublime vision de Joad, l'effusion des chœurs, la morale divine imposée aux rois, la glorification des humbles, sont dans toutes les mémoires ; elles ont pénétré, elles ont façonné des générations de chrétiens. C'est un cœur gonflé de Dieu qui y déborde ; c'est un esprit vivifié de Dieu et tout plein de la plus saine extase religieuse, qui y frémit et qui y prophétise. La magnificence, l'action et la majesté du langage y semblent comme un reflet de Dieu, et, si ce n'était un sacrilège, on serait tenté de dire qu'*Esther* et *Athalie* achèvent la révélation et la couronnent. A s'en tenir au premier des deux drames et au personnage principal de ce drame, Esther est un type adorable de la fille et de la femme selon Dieu. Oh ! si l'on comparait d'un peu près l'Esther du *Livre d'Esther*[3] avec l'Esther de la tragédie de Racine, on trouverait que Racine a un peu changé et embelli l'Esther originale.

Dans le langage de l'exégèse orthodoxe, on exprimait la métamorphose en disant que Racine a substitué à l'Esther selon la loi ancienne une Esther selon la loi nouvelle. Mais il faudrait se corriger tout aussitôt ; c'est un point que je note en réponse à ceux qui, comme Saint-Évremond, accusaient Racine de ne point observer exactement les mœurs historiques ; il faudrait, aussitôt après avoir relevé dans Esther l'empreinte chrétienne, revenir sur la chose dite et ajouter qu'Esther est cependant bien une femme biblique, une fille de Jacob et d'Abraham, une Juive enfin, une fleur de vie patriarcale et domestique.

On m'élevait alors solitaire et cachée...

1. Poème du poète anglais MILTON.
2. Poème de KLOPSTOCK (1724-1803), poète allemand.
3. Dans l'*Ancien Testament*.

C'est justement ce qu'Assuérus lui dit :

> Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce,
> Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
> De l'aimable vertu doux et puissants attraits !
> Tout respire en Esther l'innocence et la paix ;
> Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
> Et fait des jours sereins de nos jours les plus sombres.

Racine a prélevé sur les diverses femmes de la Bible, sur Rachel, sur Lia, sur Noémi, sur Ruth, sur Judith elle-même, ce qu'elles ont de meilleur, pour le fondre en son Esther, comme il a ramassé dans ses deux drames sacrés d'*Esther* et d'*Athalie* l'enchaînement des faits bibliques et la substance de la vérité chrétienne.

L'originalité d'Esther au point de vue de l'art, le coup de génie, c'est que Racine, en prenant pour sujet de pièce, au beau milieu de la querelle des anciens et des modernes, un moment saillant de la religion et en groupant les autres moments autour de celui-là, choisi comme principal, Racine, le défenseur des anciens, l'adversaire cruel des modernes, Racine le Grec, le Latin, le fabricant, disait-on, de faux antique, venait de prouver que c'est encore dans le commerce de l'antiquité qu'on se prépare le mieux à devenir un moderne entre les modernes. Son œuvre était, comme nous dirions aujourd'hui, d'une modernité absolue. Au siècle où écrivait Racine, rien ne pouvait paraître au théâtre plus hardiment actuel que l'histoire sacrée et l'apologie religieuse, parce que rien n'était plus vivant que la religion. Les croyances chrétiennes étaient alors si étroitement tissues dans les fibres du tempérament national, qu'elles en paraissaient inséparables. L'histoire chrétienne faisait partie intégrante de la haute éducation, et depuis vingt ans que le livre aisé de Nicolas Fontaine, connu sous le nom de *Bible de Royaumont*, était dans les mains de la jeunesse, à qui l'histoire biblique, ses faits, ses actions, ses héros, n'étaient-ils pas familiers et chers? Racine faisant jouer *Esther* et *Athalie*, c'était quelque chose comme Eschyle faisant représenter à Athènes *Prométhée* et *les Perses ;* il répondait aux préoccupations positives les plus immédiates,

à la plus continuelle pensée de l'âme contemporaine. C'est la principale raison pourquoi Racine, avec la meilleure volonté du monde, ne put dérober *Esther* sous le pieux boisseau de Saint-Cyr. Il fut impossible de réserver aux dames et aux demoiselles du célèbre établissement la pièce qu'elles avaient commandée, qu'elles jouaient et qui n'avait été faite que pour elles. Tout se précipita aux représentations de Saint-Cyr ; tout voulut en être, la cour et la ville. Fait bien remarquable : l'inspiration racinienne était montée d'un vol si heureux vers le plus haut, le plus général, le plus doux, le plus inaltérable, le plus divin de la religion, que toutes les théologies se réconcilièrent pour un moment en *Esther*. De violentes querelles [1] divisaient l'Église et ses illustres conducteurs d'âmes ; d'affreuses persécutions étaient consommées ; d'autres se préparaient ; il n'y eut pas de dissidents à *Esther*. Bossuet ne pensait pas de la pièce autrement que Fénelon ; Bourdaloue la voulut voir, et l'inflexible Arnauld [2], pour la première fois, pardonna au théâtre et à ses pompes. D'*Esther*, Arnauld fut ravi ; même après qu'eut paru *Athalie*, il préférait *Esther*, sans bien s'expliquer pourquoi. C'est, je suppose, que dans *Esther* la religion parle toute seule et toute pure, tandis que dans *Athalie* il se mêle à la religion un drame politique puissant qui distrait un peu la piété.

(*A propos de théâtre*, XIV, *Esther* [3].)

LES CONTES DE PERRAULT

Perrault se jeta, avec une fraîche ardeur, dans la querelle des anciens et des modernes. Desmarets de Saint-Sorlin était mort depuis sept ans ; Fontenelle, qui donna cette année même (1683) les *Nouveaux Dialogues des morts*, n'avait pas

1. La querelle du *Quiétisme*, qui mit Fénelon aux prises avec Bossuet, et celle du *Jansénisme*, entre les partisans de la morale rigoureuse et ceux de la morale facile.

2. Arnauld (1612-1694), célèbre théologien et controversiste ; retiré à Port-Royal, il défendit avec ardeur les doctrines jansénistes, et fut contraint de s'exiler à Bruxelles, où il mourut.

3. Un vol. in-12 ; librairie Calmann-Lévy.

plus de vingt-six ans et ne possédait pas encore l'autorité. Charles Perrault, goûté du roi, ancien lieutenant très en crédit de Colbert, qui tenait la feuille des pensions et encouragements littéraires, membre et meneur, en plus d'une occasion, de l'Académie française, devint tout naturellement le chef de chœur des modernes contre les anciens. Il ranima la querelle, en l'aigrissant un peu, par son poème *le Siècle de Louis le Grand* (1687). Il la soutint vigoureusement par ses *Parallèles des anciens et des modernes* (1688-1698).

Cette querelle des anciens et des modernes n'a pas été du tout oiseuse, comme le donne trop souvent à entendre son historien H. Rigaud. Elle a exercé une influence sensible et heureuse sur la formation et le développement du génie français. Qui avait tort? Qui avait raison? Les anciens ou les modernes? Les modernes et les anciens.

Les anciens : Boileau, Racine, La Bruyère, La Fontaine, etc., apportaient dans la dispute un argument qui mettait en pièces tous ceux de l'adversaire : c'était leurs ouvrages. Les modernes, sur le premier moment, parurent vaincus. Mais bientôt le XVIII[e] siècle tout entier, Marivaux, avec son réduit enchanté; Favart [1], avec son village où parle le naturel; Gresset, avec les délices de son couvent de Nevers; Beaumarchais, avec son éblouissant *paxo* de Séville; Jean-Jacques, avec les *Confessions;* Voltaire, avec ses notes sur le *Siècle de Louis XIV,* son *Essai sur les mœurs,* ses *Contes et Romans;* vingt autres encore justifièrent la maxime capitale des modernes, qu'un Français pouvait tirer de son inspiration propre et du fonds de mœurs où il vivait, des sujets et des ouvrages qui ne devraient rien à l'antiquité et qui soutiendraient la comparaison avec elle. Les modernes avaient un second précepte sur lequel ils revenaient souvent : c'est que la religion chrétienne toute pure et la foi chrétienne ne sont pas une moindre source de sentiments et d'images poétiques que les fables et les mythes des anciens. Racine réclama, comme Boileau, contre la

1. Favart (1710-1792), auteur dramatique qui dirigea l'Opéra-Comique, et fit la fortune du Théâtre-Italien. On a de lui un grand nombre de pièces pleine d'esprit, de délicatesse et de gaieté.

doctrine ; mais, en pleine publication des *Parallèles*[1], il donna *Esther* (1689) et *Athalie* (1697). Un des modernes, et peut-être le plus acharné de tous, lui avait certainement montré le chemin. Desmarets de Saint-Sorlin avait écrit en 1673 un poème d'*Esther*.

Sur la poésie épique et tragique de la Grèce, tout en la dénigrant, Perrault et son groupe ont fait quantité d'observations justes, profondes, originales, qui échappaient à Boileau et à ses amis. Sur tout sujet littéraire, aussi bien que sur la Grèce, Perrault et son groupe ont émis et répandu des vues fécondes, qu'ont reprises ou retrouvées depuis, en les portant à plus de précision et de conscience de soi, en les agrandissant, en les élevant, Lessing, Herder, Wolff et Gœthe[2], Diderot et d'Alembert, Chateaubriand et Mme de Staël. Le germe a fructifié. L'erreur de tous les modernes, l'un après l'autre, de Bois-Robert, de Desmarets, de Fontenelle, fut de prétendre joindre l'exemple au précepte. Quand les gens de goût lisaient les *Pastorales* de Fontenelle, après ses *Nouveaux Dialogues des morts*, il leur semblait bien que Fontenelle n'avait pas vaincu Théocrite. Perrault commença par commettre la même faute courageuse que ses prédécesseurs et ses compagnons de combat. Lui aussi, en même temps qu'il prêchait les bonnes maximes, se mit à les appliquer intrépidement. Il composa l'idylle héroïque de *Saint Paulin*, en six chants, moderne, à ce qu'il disait, et chrétienne (1686). Mais, hors le choix des personnages et du sujet, rien n'est inantique dans le *Saint Paulin ;* tout y est déplorablement suranné; tout rappelle les anciens moules, mais déformés; c'est du Virgile contourné, dilué, affadi, aplati. Ce *Saint Paulin* donne l'avant-goût des épopées de l'époque impériale et des définitions ingénieuses par périphrase, chères à l'école de Delille; c'est tout le moderne qu'inventait Perrault, passant de la spéculation à la pratique. Il fit ensuite *Grisélidis*, où l'on peut cueillir çà et là des choses charmantes (1691) ; cette fois, il

1. Des *Parallèles des anciens et des modernes*, par Perrault.
2. Lessing (1720-1791), Herder (1744-1803), Wolff (1757-1824), Gœthe (1749-1832), poètes ou philologues allemands, connus aussi par leurs études critiques.

entrevoyait la direction juste. Il fit *Peau d'Ane* en vers (1694); il brûlait. Ce n'était pourtant pas encore *Peau d'Ane* en vers qui pouvait passer pour du moderne de bien haut prix.

Tandis que Perrault cherchait de parti pris le moderne sans le rencontrer, il le rencontra tout à coup sans le chercher. Un jour qu'il ne s'en doutait pas, de son cerveau, mis en mouvement par un enfant, jaillirent quarante pages les plus nourries de choses et de notations diverses, les plus légères d'allure qu'on ait écrites dans notre langue. Ce sont les *Contes de ma mère l'Oie*. Par ces contes, Perrault créa de toutes pièces un genre intégralement neuf. Il n'en avait eu de modèles ni chez les Grecs, ni chez les Romains, ni, quoi qu'on ait dit, chez les bas Bretons. Il n'a transmis son secret à personne, ni en France ni ailleurs. Les frères Grimm ne lui ressemblent point et n'en approchent pas, ni Mme d'Aulnay, ni l'honnête Charles Deulin, notre contemporain, dont Sainte-Beuve, qui ne laissait rien échapper, admira tout de suite le *Poirier de misère;* mais ce n'était pas Perrault.

Comment Perrault s'y était-il pris? Perrault, en quittant les affaires, s'était consacré à l'éducation de ses enfants tout autant qu'aux lettres. Il aimait les contes de nourrice; son fils ne les haïssait pas. Il en choisit quelques-uns dans le fonds indéterminé de la tradition populaire, et il leur donna figure pour son amusement et pour celui de son petit élève. M. André Lefèvre fait ici une supposition très fine: c'est que, avant d'écrire ses contes, Perrault se les sera fait raconter par ce fils âgé de dix ans, et que, de chaque légende, il n'aura retenu et fixé dans sa rédaction définitive que les circonstances restées en saillie dans l'esprit de l'enfant. Je suis tenté de le croire comme M. Lefèvre, et d'expliquer par l'emploi de ce procédé plus d'une qualité rare des *Contes*. C'est un prodige avec quelle sûreté l'imagination en fraîcheur et en appétit de l'enfance tombe toujours sur la vraie proie. Voilà comment Perrault, aidé d'un bambin, fit enfin du pur moderne, qu'il n'avait pas réussi à faire avec le précieux secours des traités et des raisonnements de Bois-Robert, de Desmarets, de Fontenelle, avec sa propre esthétique!

Oh! que tout, dans ces contes, est bien, en effet, spontané et moderne: les personnages, le récit, les accessoires du récit, le public auquel s'adresse le récit. Personne, parmi les anciens, n'a écrit de ce style. Parmi les anciens, personne ne s'est avisé d'écrire spécialement pour les tout jeunes enfants; c'est un hasard si les livres bibliques, les navigations de l'*Odyssée,* les légendes d'Hérodote, sont accommodés à l'esprit de l'enfance. Encore est-il vrai de dire que, dans l'*Histoire sainte,* la vénération religieuse change à l'enfant le goût de son plaisir, et que tout ce que content de fables Homère et Hérodote est bien extraordinaire pour lui et ne lui sied guère avant l'âge de onze à douze ans. Au contraire, dans ce que conte Perrault, non seulement tout est à sa taille et selon ses attitudes préférées, mais encore tout est de sa compagnie particulière. L'enfant retrouve là tout ce qui a été l'objet de ses premières surprises, tout ce qui a provoqué en lui les premiers mouvements perceptibles de l'âme et les premiers pétillements de l'imagination : le chat, son bon camarade, dont la gentillesse fait son amusement et son admiration; l'énorme citrouille du jardin, qu'il n'a pu enserrer de ses petits bras et qui est bien assez grosse pour cacher un carrosse au dedans d'elle; les lézards, après lesquels il a couru en vain, ébloui par leur livrée étincelante et chamarrée; la souricière où, dès le lever, encore en chemise et pieds nus, il se dépêche d'aller voir s'il ne s'est pas englué pendant la nuit une jolie petite souris grise; l'escabeau sous lequel il se glisse pour écouter en cachette papa et maman, ce qui est très vilain, mais quelque peu profitable; le trou de la serrure par lequel il plongeait, hier, hissé sur une chaise, un œil avide dans la chambre réservée; et que de splendeurs égales à la parure de Peau d'Ane il y a contemplées! Enfin tout là-haut le grenier, l'une de ses fascinations, qu'il a découvert et exploré seul par une belle après-dînée, aussi ravi de lui-même que s'il s'était ouvert des chemins vers les terres vierges, et les Atlantides[1]

1. Contrées fabuleuses dont parle PLATON dans le *Timée;* situées à l'ouest de l'Europe, elles auraient été submergées en un instant, à la suite de tremblements de terre.

inabordables. Il connaissait le loup bien avant qu'on le lui ait montré à la ménagerie. « Au loup, au loup! » Ce monosyllabe effrayant est venu plus d'une fois l'arrêter court, quand il était tout petit, — car maintenant il est si grand! — au beau milieu d'une fièvre de gaieté; sa figure alors est restée fixe, et il a éprouvé dans le silence le sentiment solennel et délicieux de la terreur. La forêt aussi, près de la ville, la forêt du Petit-Poucet sans doute, lui a fait grand'peur un jour qu'il s'y était attardé en compagnie de son père. La pluie est arrivée, et les grondements de l'orage, et les ombres épaisses : quel soulagement, quelle joie quand, trempés et exténués tous deux, ils ont aperçu, d'un carrefour du bois, à travers les ténèbres, bien loin, bien loin, à cinq cents pas au moins, une lumière dans une cabane! Perrault entoure les enfants de merveilles, et il les jette dans les aventures, mais sans les dépayser et sans les désheurer. S'ils n'ont jamais vu Barbe-Bleue, ou des ogres, ou des ogresses, ils ont bien souvent rencontré à la promenade le mousquetaire et l'officier de dragons qui tuent Barbe-Bleue; bien souvent, leur chère maman, quand elle était contente d'eux, leur a arrangé un bon plat à la sauce Robert, qui est la sauce à laquelle l'ogresse aime à manger les petits enfants bien dodus. Aussi le choix ingénieux des détails accoutumés leur rend tout sensible, présent et croyable.

Perrault contraste avec l'ensemble du XVIIe siècle en ce qu'il est, dans ses contes, un poète de la maison, des choses familières, domestiques, intimes, comme de l'enfance. Il l'est plus que La Fontaine et autant que Regnard. Le soir, sous la lampe, autour de la table de famille, on peut lire ses contes à haute voix devant toute la maisonnée, y compris les gens de service. Jusqu'aux laveuses de vaisselle y repasseront leurs travaux et leurs délassements du jour, transformés en impressions poétiques. Comment Perrault a-t-il jamais pu se ranger du côté de ceux qui reprochaient à Homère et à Théocrite la vulgarité de leurs images, la bassesse des faits où ils s'arrêtent, leur diction et leurs peintures sans noblesse! Que voilà bien l'effet ordinaire du parti pris et des théories

toutes faites! L'un des charmes de Perrault est de ressembler sur ce point, sans le vouloir et tout en restant lui-même, à Théocrite et à Homère. Perrault se garde bien de ne pas donner à nos yeux la fête de la riche vaisselle de Barbe-Bleue, à notre imagination la régalade des parties de campagne que Barbe-Bleue offrait aux dames :

« ... Ce n'était que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, que collations. On ne dormait point, et on passait toute la nuit à se faire des malices les uns aux autres. »

Il n'a pas plus peur qu'Homère de nous laisser voir le bon appétit de ses héros et de nous dire la bonne viande que le boucher a fournie :

« ... Les enfants du bûcheron se mirent à table; ils mangèrent d'un appétit qui faisait plaisir au père et à la mère, à qui ils racontaient la peine qu'ils avaient eue dans la forêt, en parlant presque toujours tous ensemble... »

(*A propos de théâtre,* VI, *Peau d'Ane*[1].)

ÉTAT DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

Si l'on considère les principaux événements dramatiques de l'année 1865, et, si l'on s'attache aux œuvres qui, ayant eu le don d'attirer la foule, semblent, indépendamment de leur mérite propre, répondre le mieux à un certain état des esprits, on n'a point lieu d'espérer que nous touchions encore au terme de la fameuse réaction qui s'est produite, au théâtre comme dans le roman, au lendemain de la révolution de 1852. Les poètes, les romanciers et les philosophes de l'époque précédente s'étaient fait de l'homme, de ses sentiments, de ses passions et de sa destinée en ce monde, une idée peut-être un peu trop haute. Nous sommes bien descendus de cet empyrée. La sympathie pour notre espèce, ce que Gœthe, ce que Molière lui-même, devançant Gœthe d'une centaine d'années, appelaient si bien « l'humanité », tend à disparaître de notre littérature avec la croyance à l'idéal et la croyance

1. Un vol. in-12; librairie Calmann-Lévy.

au bon goût. Elle a, en tout cas, disparu à peu près complètement de notre théâtre. Châtier les vices est bien moins la loi de nos auteurs comiques que flageller la nature humaine, et lorsqu'ils prétendent corriger les mauvaises mœurs, nous ne savons comment cela se fait, mais le plus sûr résultat qu'ils atteignent, c'est d'offenser les bonnes[1]. Quiconque s'est formé autrement que par la littérature du jour et voudra s'interroger au sortir de nos drames en vogue, se sentira blessé au fond du cœur, et atteint dans un je ne sais quoi d'indéfinissable qui est ce qu'il y a de plus noble en nous. Il a été amusé; il a même été, par moments, ému; il a trouvé telle scène charmante, telle autre écrite avec feu, telle autre semée de mots spirituels et justes. Cependant il est mécontent, et il sent qu'il a raison de l'être. Nous voudrions essayer ici de rechercher s'il n'y a point à ce vague malaise des causes précises. Ce ne sera point faire étalage d'un rigorisme toujours peu séant chez ceux qui, selon le mot du poète, sont « amis de la vertu plutôt que vertueux ». Ce sera tout uniment faire œuvre de critique. Quand un honnête homme est choqué au fond de sa conscience d'un spectacle auquel il vient d'assister, on peut conjecturer d'avance que son honnêteté eût moins souffert si son goût avait été plus ménagé. L'art parfait ne sauve point toujours la morale, et ce n'est point son but de la sauver; il réussit toujours à nous épargner le scandale. C'est donc l'art qui nous préoccupera, alors même que nous paraîtrions plus particulièrement exposer des mœurs et les juger.

Il y a, en effet, un art du théâtre avec ses règles propres, et nous sommes un peu confus d'avoir à énoncer avec autant de solennité une proposition aussi ingénue; mais les traditions comme les bonnes études ont été si complètement abandonnées, et l'inexpérience est devenue si générale, qu'on a presque l'air de soutenir un paradoxe quand on parle de règles quelconques. Personne ne croit plus aux règles, et la critique y croit moins que personne. La critique a prodigieuse-

1. Les bonnes mœurs.

ment étendu de nos jours son domaine; elle se confond volontiers elle-même avec l'histoire, la philosophie et la morale, et nous ne songerions point à l'en blâmer, si elle n'oubliait trop, sur les sommets nouveaux où elle plane, sa première fonction, bien modeste, mais bien utile, qui a été d'apprécier le mérite littéraire des œuvres de l'esprit, d'en montrer les défauts, d'en signaler les qualités, de chercher à maintenir les saines méthodes de composition et de style. Non seulement la critique dédaigne de remplir son ancien office, mais encore elle désavoue et renie les préceptes élémentaires sur lesquels il était fondé. Il s'est formé et développé deux écoles de critique, la première trop exclusivement historique, la seconde purement mécanique et dynamique, qui sont venues aboutir toutes deux, par des chemins divers, à l'indifférence en matière de goût. La première n'étudie dans un auteur que ses passions et ses instincts; à ce titre, elle admet pour excellent tout ce qui a du relief, et elle fait autant de cas des grossièretés de Shakespeare que de ses beautés. La seconde se contente de dégager dans une œuvre la quantité de talent et d'esprit qu'elle contient, comme le chimiste dégage la quantité d'alcool répandue dans une liqueur généreuse. Le talent une fois mesuré et l'esprit une fois décomposé en ses divers éléments, l'une et l'autre école jugent futile de se demander jusqu'à quel point est légitime l'emploi qui a été fait de ce talent et de cet esprit. C'est qu'il n'existe point pour ces observateurs empiriques un type de perfection, relatif à chaque art, qui a été quelquefois atteint et dont il faut faire effort pour se rapprocher le plus possible. N'est-il pas évident néanmoins, pour en revenir au sujet particulier qui nous occupe, que le théâtre a des lois? N'est-ce pas là un fait confirmé par l'expérience elle-même? Pourrait-on soutenir, par exemple, que *Phèdre* n'est pas une pièce mieux composée que *Hamlet?* Si l'on transporte *Hamlet* sur la scène, devant un public anglais, sans rien changer à la pièce, telle que l'auteur l'a écrite; si le lendemain on donne *Phèdre* au même public; si d'ailleurs les deux ouvrages sont interprétés avec un art égal, y a-t-il un Anglais au monde, malgré toutes les

raisons tirées de la race et du climat, malgré la supériorité du génie de Shakespeare sur celui de Racine, qui refusera de convenir qu'il a commencé par assister à un spectacle où les sensations sublimes étaient mêlées d'une insurmontable fatigue, causée par le choc de contrastes trop brusques, et qu'il a ressenti le lendemain le plaisir aisé et sans mélange d'un spectacle constamment pathétique? D'où vient cela, si ce n'est que l'une des deux pièces a été accommodée aux nécessités de la scène, et que l'autre est restée à l'état brut? Qu'est-ce qu'observer les nécessités de la scène, si ce n'est pratiquer les règles et reconnaître un art? Comment expliquerions-nous ces inévitables définitions de la langue commune de tous les peuples, « œuvre bien composée, œuvre mal composée, œuvre *mieux* composée », s'il n'existait des préceptes universels de composition applicables à toutes les œuvres de l'esprit, à quelque langue et à quelque genre qu'elles appartiennent, quelque différentes qu'elles soient par leur objet, par les sensations qu'elles expriment, par le moment de la civilisation qui les a produites? Puisqu'on aime aujourd'hui à expliquer la littérature par des similitudes tirées de l'histoire naturelle, c'est ici le cas d'user une fois de plus de la fameuse comparaison de la plante. Un poème, un roman, à plus forte raison une pièce de théâtre, ne sont point des corps qui puissent se former par juxtaposition comme la plante; ils doivent présenter aux yeux un organisme complet, et là où l'organisme est défectueux, tout le talent, tout l'esprit, tout le génie possible ne saurait faire que l'œuvre accomplie soit bonne et qu'elle soit douée de vie.

(*Le Théâtre et les Mœurs*, V: *les Mœurs et le Théâtre en 1865* [1].)

LE DRAME

Qu'est-ce que le drame shakespearien? C'est une succession d'actes et d'événements qui se déroulent immédiatement et crûment sous les yeux mêmes du spectateur, et qui nais-

1. Un vol. in-12; librairie Calmann-Lévy.

sent logiquement d'une situation fondamentale et du choc des passions dominantes et contradictoires. Il y a dans *Othello* un nombre infini d'incidents infiniment divers. Ils concourent tous vers le même but. Ils enveloppent tous, sous la variété de leurs formes, comme une éclosion inévitable, la fureur finale du More et le destin tragique de la patricienne de Venise. Qu'est-ce que le drame racinien? C'est l'analyse minutieuse des mouvements de l'âme, pour trois ou quatre personnages principaux, dans la crise capitale de leur passion dominatrice ou de leur vie. Le spectateur n'assiste pas aux événements qui la préparent; il n'assiste pas davantage aux actions qui la dénouent. Les uns se sont passés bien longtemps avant le moment du drame; les autres sont perpétrées le plus souvent dans la coulisse. Mais leur réflexion sur le cœur de chaque personnage en scène est présente, vivante et poignante; et ce cœur s'ouvre et palpite jusqu'en ses replis cachés devant le spectateur, qui perçoit à l'instant même l'effet nécessaire des événements et l'explication indubitable des actes. Non seulement, quoi qu'ait dit M. Taine, la tragédie classique, pourvu que ce soit Racine, Corneille, ou à tout le moins Voltaire qui la manie, est une action et un drame, mais encore c'est le drame sous sa forme la plus concentrée et par conséquent la plus saisissante. Quelle que soit d'ailleurs la différence de figure du drame racinien et du drame shakespearien, quelque abîme qui sépare dans l'un et l'autre drame les procédés de composition, les mœurs, la conception historique et poétique, il n'est pas moins vrai que la nature du pathétique et sa genèse restent les mêmes. Moi, spectateur, je ne suis pas affecté d'*Othello,* en somme, autrement que de *Phèdre.* Dans l'un et l'autre cas, j'ai devant moi une situation que je saisis sans effort, des tempéraments qui sont dans la nature et dans l'histoire et qui n'ont pas été arbitrairement forgés par le poète en sa fabrique cérébrale; des passions puissantes, ici plus brutales et plus nues, là décorées d'un vêtement plus raffiné, simples pourtant, et qui sont celles de tous les êtres créés, du lion courageux et du faon timide comme de l'homme lui-même. Le poète a subi le

premier, sincèrement et naïvement, l'émotion tragique qu'il cherche à me communiquer; il a pleuré, il s'est indigné, il a tremblé avant de prétendre me faire m'indigner, ou pleurer, ou trembler. La forme du drame est ce qu'on voudra. La forme mise à part, le poète ne s'est rien permis, pour le fonds de l'âme, d'artificiel et d'arbitraire.

Qu'est-ce que le drame de M. Victor Hugo? C'est une succession de thèmes philosophiques et historiques, où manque presque toujours la psychologie de l'individu comme celle des situations sociales, mais qui sont traités avec une éloquence poétique. C'est du drame de M. Victor Hugo, et non du drame français au XVIIe siècle, qu'on doit dire que tout s'y passe en discours et en déclamations. On sourit aujourd'hui quand on songe de quelles épigrammes acérées le cénacle, en 1830, poursuivait le système des tirades de l'ancienne tragédie et l'institution antique et vénérable du confident. C'était bien la peine de tant se moquer du confident de tragédie, pour le remplacer par le monologue interminable, procédé qui n'exige pas, de la part du poète, un plus grand effort d'imagination et qui est beaucoup moins vraisemblable. C'était bien la peine de regarder à la loupe la rhétorique si discrète de Racine et de la dénoncer avec fracas, pour nous apporter à la place les antithèses patiemment construites, les périodes d'une complication implacable et préméditée, les énumérations colossales!

Dans les tragédies ou drames en vers de M. Victor Hugo, on ne sent pas un déroulement progressif de l'action. Le nœud se donne des airs de nœud gordien; il est en réalité le plus lâche du monde ; les incidents sont forcés, inattendus, souvent baroques, toujours trop brusques ; tout cela ne fait pas une péripétie. Les costumes, les gestes et les attitudes remplacent les caractères ; les passions sont incertaines ; le poète, qui peint à fresque, ne prend pas même la peine de dessiner nettement les positions réciproques. Quoi de plus inconsistant qu'Hernani, ce bandit aragonais qui ne parle que de meurtre et d'échafaud, qui joue l'Érinnye attachée aux pas de don Carlos, — *De ta suite, j'en suis!...* — qui veut

sans cesse le tuer, le tient sans cesse au bout de son poignard et ne le tue jamais ! Quoi de plus incompréhensible que Ruy-Blas, qui, étant favori de la reine et premier ministre dans un État despotique, souffre d'être menacé et perdu par un scélérat qu'il a vingt moyens de faire taire ? Le drame s'effondre si l'on ne fait pas l'effort très difficile de supposer que ce Ruy-Blas, amoureux, ambitieux et patriote, est paralysé jusqu'à l'idiotisme subit par l'idée qu'il a été laquais ! L'a-t-il été seulement? Était-ce être laquais, dans ce temps-là, qu'être attaché à la maison d'un grand seigneur en qualité de valet de chambre secrétaire ? Admettons que Ruy-Blas ait été laquais. Il ne l'a été que d'une façon accidentelle ; et ce ne serait pas la peine d'en parler tant, s'il n'éprouvait le besoin irrésistible d'être un homme fatal. Je ne sais si c'est M. Victor Hugo qui a inventé l'homme fatal. Je suis porté à le croire : *Hernani* est venu avant *Antony*[1]. Toujours est-il que, s'il n'a pas créé l'homme fatal, il l'a popularisé. C'est son héros favori. C'est lui, c'est ce maudit de la nature et de la société, c'est ce révolté élégiaque, pittoresque, ou furieux contre la société et la nature, que M. Victor Hugo a installé dans tous ses drames. Hernani, Triboulet, Ruy-Blas, Didier, Othbert, jouent tous le personnage de l'homme fatal. En créant l'homme fatal cependant, M. Victor Hugo a plutôt créé un travers qu'un caractère. Othbert, Didier, Ruy-Blas, Hernani, Triboulet lui-même, sont des êtres faibles, titanesques seulement dans leur langage, à qui les rébellions fécondes sont inconnues.

Mais ce qui fait surtout défaut dans le drame de M. Victor Hugo, c'est la passion sincère et l'émotion jaillissante. Il y supplée par l'appareil théâtral. Ses drames sont, avant tout, des spectacles. Il y aurait beaucoup à dire sur ce chapitre. Nous ne contestons pas tout ce que M. Victor Hugo, par le soin du costume et l'activité de la mise en scène, a ajouté au drame de cliquetis et de mouvements. Il faut pourtant quelque autre chose. Les cercueils de *Lucrèce Borgia*, le cortège

1. *Antony*, drame d'Alexandre Dumas père (1831).

lugubre de *Marie Tudor,* le sac sinistre du *Roi s'amuse,* la litière écarlate du cardinal dans *Marion Delorme,* nous communiquent tout d'abord un choc rapide de terreur ou bien plutôt de surprise. Mais Laharpe l'a dit: « Malheur à qui ne cherche qu'à étonner, car on n'étonne pas deux fois! »

(*Le Théâtre et les Mœurs, V. Hugo,* 1[1].)

LE MÉLODRAME

Réduite à l'inaction par le déroulement de l'histoire, la nation française, de 1825 à 1845, s'est mise à *imaginer* ce qu'elle ne pouvait plus accomplir. Ne vivant plus les grandes aventures, elle les a voulu lire et écouter. Elle a donné dans ses cabinets de lecture et ses salles de spectacle les coups d'estoc et de taille invraisemblables qu'elle ne donnait plus à travers le monde; elle a été dans la poésie le Bayard, le du Guesclin, le Lassale, le Labourdonnaye, le Bussy-Castelnau, le Lannes, le Murat et le Ney qu'elle avait cessé d'être dans la réalité. Alors ont surgi et le roman d'aventures et le drame de cape et d'épée. Alors, comme le capitaine Bonaparte n'était plus, s'est élevé, sur l'horizon du boulevard, le capitaine Buridan[2].

Un fier gaillard, celui-là ! Un routier et un malandrin de la bonne façon ! Il fut acclamé parce qu'il était attendu. Il avait été fabriqué à souhait et de l'étoffe à ce moment la plus demandée. Tout en lui répondait au volcanisme, au titanisme et au révolutionnarisme du lendemain de 1830. Il en représentait toutes les ébullitions politiques, morales et psychologiques. Il avait fait les guerres. Il arrivait on ne sait d'où, de Bourgogne et des Flandres, mystérieux, fatal, toujours en verve, sachant les secrets des puissants, et par là irrésistible. Qu'avait-on besoin de chercher qui il était? Ses pareils à deux fois[3]... Il entre au cabaret d'Orsini, flamberge au vent :

1. Un vol. in-12; librairie Calmann-Lévy.

2. *Buridan,* personnage d'un mélodrame fameux à cette époque, la *Tour de Nesle.*

3. Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître,

dit Rodrigue dans le *Cid.*

« Dix manants contre un gentilhomme; c'est cinq de trop ! » Et, tout de suite, un tonnerre d'enthousiasme l'accueille, surtout, chose notable, de là-haut, des cintres[1], de parmi les manants. Que fait au peuple de 1830 ce coup de boutoir contre le peuple? Quelque chose d'électrique l'a averti dès le premier mot que ce Buridan serait son homme. Il l'est en effet. Il émerge, après tout, du fin fond de la foule, officier de fortune et rien de plus. Et comme les cintres, les spectateurs descendus de Charonne et de Ménilmontant, les gens de la grande populace et ceux de la sainte canaille voient bien qu'ils ne se sont pas trompés, et qu'il fallait lui faire crédit de son outrage aux manants, lorsque, à partir du second acte, le capitaine Buridan se met à secouer avec un brio de sans-gêne indicible la poussière de ses pieds sur le bandeau des rois, lorsqu'il manipule les reines, les princesses du sang, les ducs souverains, les grands seigneurs, les premiers ministres, tout ce qu'il y a de plus sacré au monde, absolument comme un joueur de bilboquet manipule et sa boule et sa quille ! C'est ainsi que lui-même, le manant de Paris, vient de traiter, berner et faire sauter dans le songe foudroyant des Trois Glorieuses[2] le couronnement des rois de France.

Je me demande comment il a pu arriver qu'on prît l'honnête Gaillardet pour l'auteur de la *Tour de Nesle*. L'affiche le dit; les arrêts des cours et des tribunaux le confirment. Pour moi, la cour de cassation en corps aurait beau me déclarer que la *Tour de Nesle* appartient à Gaillardet, je répondrais : *Dumas fecit*[3]. La griffe du grand Dumas est empreinte sur toute la personne de Buridan. Celui-ci est sorti et il ne peut être sorti que de l'atelier où devaient être forgés après lui le chevalier d'Harmental, le chevalier de Maison-Rouge, Bussy, Artagnan et Porthos. Le capitaine Buridan n'est pas, dans la légion des héros de cape et d'épée, celui qui est venu le premier. Il a eu un précurseur : Hernani, le bandit d'Aragon.

1. *Des cintres*, des plus hautes galeries du théâtre.
2. *Les Trois Glorieuses*, nom donné aux trois journées que dura la révolution de juillet 1830, par laquelle Charles X fut renversé.
3. Dumas l'a fait.

Il a aussi engendré un fils, qui sort, comme Buridan, du fond d'un trou pour devenir favori d'une reine et, par la faveur secrète de la reine, défaiseur de ministres et maître tout-puissant d'un royaume. Mais qu'Hernani et Ruy-Blas, ces deux diseurs de beaux vers et de belle passion, sont donc pâles à côté de Buridan! Qu'ils sont loin de l'allure et du flamboiement du capitan de Dumas, qui se joue parmi les horreurs comme en son élément, et qui se fait tout pardonner par la bravoure de son audace! Ce n'est pas Buridan qui languirait autour de sa reine; il la commande avec une confiance satanique dans son obéissance. Ce n'est pas lui qui se laisserait amuser par un don Salluste; il envoie le pauvre Enguerrand de Marigny à la potence sans lui vouloir aucun mal, pour rien, uniquement pour produire son effet et parce qu'il a besoin de sa place. La chose est pourtant bien leste et odieuse. Que voulez-vous! Enguerrand est premier ministre: un premier ministre a toujours fait quelque chose par où il mérite d'être pendu; c'est du moins la manière de voir des cintres. Buridan le sait; il parle et agit pour eux. « A Montfaucon, Marigny! » Et les cintres trépigneront de joie. « Le ministre a fait élever le gibet; il est juste qu'il l'essaye. » Tant pis si cette belle raison ne vous suffit pas! Des crimes, d'ailleurs, en veux-tu? En voilà! L'adultère relève de l'inceste, du parricide et de l'infanticide! En 1830, il fallait faire bonne mesure en matière de violation de mariage; la conception titanesque de la nature humaine l'exigeait. C'était le moment d'Angèle, d'Antony, d'Indiana. Mais qu'Indiana aussi, et Angèle et Antony font donc pitié à côté du page Lyonnet de Bournonville et de la douce et gentille princesse de seize ans Marguerite [1]! Le drame est mené si haut la main et avec une telle vigueur, qu'on ne songe pas à s'horrifier de tant de forfaits au delà de ce qu'il faut pour ressentir l'agréable émotion d'une terreur dramatique à dose tempérée. Là encore est la marque de Dumas: une bonhomie littéraire pantagruélique qui ose tout aisément et victorieusement; une

1. Marguerite de Bourgogne, l'un des personnages de la *Tour de Nesle*.

gageure de scélératesse ; une gasconnade patriarcale de crimes ! Du pur Dumas, je vous assure ! Et le style ? car, dans la *Tour de Nesle*, il y a un style, tout en gestes, en poses, en effets de buste et de rapière, en coups de dague rapides, en sanglots ciselés et savamment alternés comme les *concetti* du chevalier Marini, en apostrophes brusques et néanmoins subtilement tournées comme un marivaudage de place publique et de taverne. Ce style sent son Dumas d'une lieue. C'est un style trouvé et que je n'hésite pas à juger admirable si je me place sous l'optique du genre. Tout en paraît flétri aujourd'hui, parce que tout en a été trop répété et en a trop sonné, parce que le succès en a été, de 1832 à 1848, trop continu, trop populaire, trop universel. C'est ainsi que les explosions les plus passionnées et les élégies les plus tendres de la musique italienne nous sont devenues triviales, après que, pendant plus d'un quart de siècle, les musiques militaires et les orgues de Barbarie nous en ont saturé les oreilles. Les acteurs d'à présent prononcent sans foi, et les spectateurs ne peuvent plus entendre sans sourire les phrases fameuses : « La belle nuit pour une orgie à la tour ! Avez-vous remarqué ces voix si douces et ces regards si faux ? Oh ! ce sont de grandes dames, de très grandes dames. — Il est trois heures. Tout est tranquille. Parisiens, dormez ! Oh ! Marguerite ! Marguerite ! à qui faut-il des nuits bien sombres au dehors, bien éclairées au dedans ! — C'était une noble tête de vieillard... » Mais supposez que vous entendiez tout cela pour la première fois ! Ce style est lapidaire et théâtral au plus haut degré ; il s'inscrit dans les fibres et les nerfs du spectateur.

(*Le Théâtre et les Mœurs*[1].)

L'ÉDUCATION LITTÉRAIRE

Autrefois, notre théâtre classique, nos chefs-d'œuvre dramatiques du XVIIe siècle, formaient, sinon tout le fonds, au moins une grande partie du fonds d'éducation d'un jeune

1. Un vol. in-12 ; librairie Calmann-Lévy.

homme bien né. Les filles même, je ne sais comment, étaient élevées avec cela. Elles ne connaissaient pas la chimie et n'étaient douées d'aucune instruction civique. Mais, si le hasard de la conversation vous amenait à citer devant elles quelques vers des moins connus de Racine et de Corneille, elles achevaient le morceau.

Tout s'en va maintenant de ce qui était autrefois la nourriture des âmes et des esprits. La religion, considérée du point de vue exclusif de la pratique humaine, les catéchismes de persévérance pour jeunes personnes que faisaient dans nos villes des prêtres distingués et expérimentés, quatre ou cinq livres approuvés d'histoire et de doctrine chrétienne, dont les catholiques éclairés usaient encore assidûment, dans le premier quart de ce siècle, pour l'instruction courante de leurs enfants, étaient autant d'instruments d'une culture intellectuelle et morale saine et forte. Tout cela a été peu à peu éliminé, puis brusquement retranché de l'éducation officielle, et devient presque hors d'usage dans l'éducation privée. Nous n'avons pas la Bible pour suppléer à cette décadence de la culture catholique. La Bible, qui a créé la moderne Angleterre, qui a donné le vol à l'Allemagne du Nord, la Bible, source intarissable, même au profane, d'idées, de sensations et de notions, n'a jamais été un livre français. C'est à peine si la très petite fraction protestante de la nation continue à en faire de nos jours son viatique usuel. Ce qu'est devenue l'antiquité grecque et latine pour ceux qui daignent encore y accéder, nous le voyons tous les jours : une matière à sèche philologie, un minutieux jardin d'historiuncules. Eh bien ! quoi alors ? Avec quoi nous formerons-nous désormais des âmes et des esprits, une âme de peuple et un esprit national ? Avec les honorables manuels de morale dont M. Ferry nous a dressé amoureusement la liste ? Il en est parmi eux d'éloquents et que j'estime. Je n'en vois cependant aucun qui prenne le chemin de devenir un livre de tout le monde, la pâture universelle des esprits, le réconfort et la consolation des âmes.

Dans cette ruine de tous les états de l'esprit public et des

mœurs domestiques de notre pays, une renaissance des anciennes lettres françaises n'en est que plus ardemment à désirer. Revenons du moins à nos admirables classiques; tâchons de ramener la jeunesse à notre théâtre; mettons dans les mains des jeunes gens Corneille, Racine, Molière, et Marivaux, et Beaumarchais, et Gresset, et Destouches, et Piron. Là il reste encore une heureuse réserve, un dépôt qui a été longtemps national et qui nous est toujours accessible, de sagesse positive, de bon sens pratique, de morale forte, de politique objective, d'idées et de sentiments héroïques. Là est la France.

(*A propos de théâtre,* X; collection des *Grands Écrivains*[1].)

1. Un vol. in-12 ; librairie Calmann-Lévy.

BRUNETIÈRE (Ferdinand)

M. Brunetière est né à Toulon le 19 juillet 1849. Il commença ses études au collège de Lorient, les continua au lycée de Marseille et vint les achever au lycée Louis-le-Grand. Après avoir donné quelques essais à divers journaux de province, il commença en 1874 à écrire dans la *Revue Bleue;* l'année suivante il écrivit dans la *Revue des Deux Mondes*, où il devint peu à peu le principal collaborateur de M. Charles Buloz. En 1886, il fut nommé maître de conférences de littérature française à l'École normale supérieure, où il exerce depuis six années une puissante influence, par l'originalité et la force de son enseignement. En 1892, il fit devant le public de l'Odéon une suite de conférences dans lesquelles il embrassa les principales époques du théâtre français, et conquit rapidement cet auditoire, nouveau pour lui, par l'ascendant de sa parole. En 1893, il ouvrit à la Sorbonne un cours libre où il exposa, avec un éclatant succès, l'évolution de la poésie lyrique en France. La même année, il a été reçu à l'Académie française, en remplacement de M. John Lemoinne. Son œuvre est considérable : un volume sur le *Roman naturaliste,* 1880; trois volumes d'*Études critiques* (1re série) *sur l'histoire de la littérature française*, 1881; trois volumes d'*Histoire et littérature,* 1882-1884; la 2e série des *Études critiques,* 1884; la 3e série, 1886; la 4e série, 1888; l'*Évolution des genres,* 1889; les *Essais sur la littérature contemporaine,* 1892; les *Époques du théâtre français,* et l'*Évolution de la poésie lyrique,* qui vont paraître, tel est le labeur prodigieux que nous offre la carrière de M. Brunetière, qui est loin d'être entièrement parcourue. Et il n'est pas un de ces ouvrages qui n'atteste une puissance de travail peu commune, une étude approfondie des textes, une rare universalité de connaissances, et une force d'esprit que ne peuvent contester ceux mêmes qui ne partagent pas ses idées philosophiques et critiques. C'est un habile et puissant constructeur de systèmes : il en a sur toutes les questions, métaphysiques, morales, littéraires. Pour les lecteurs qui seraient tentés de croire trop aveuglément à ses théories et de prendre au pied de la lettre son dogmatisme, parfois intolérant dans la forme, il sera peut-être à propos de rappeler ici l'aveu qui sert de conclusion à son dernier système, celui qu'il a si brillamment exposé sur l'évolution de la poésie lyrique : « Qui ne le sait ? Tout système philosophique ou scientifique est ruineux,

caduc et faux comme système, je veux dire en tant qu'explication de la totalité des choses. Il l'est au fond et par définition, comme étant une tentative d'interprétation de l'inconnaissable. Il l'est aussi dans sa forme, en tant que logique et lié dans toutes ses parties; et sa beauté même, en ce sens, est la preuve de sa fausseté. Faisant violence aux faits pour se constituer, sa simplicité le condamne; et sa logique, dont on semble croire qu'elle ferait sa force, fait au contraire sa faiblesse. »

CORNEILLE

Ce qui fait la vraie « grandeur » de Corneille, c'est avant tout la « grandeur » de son style, c'en est l'air à la fois de facilité, de force et de solidité. Dans la perversion ou dans la corruption de toutes ses autres qualités, ce que ce robuste vieillard a gardé jusqu'à la fin, c'est le don d'écrire et de penser en vers; et, — il avait raison de le croire, — pour la justesse et la fermeté de la langue, pour la plénitude et l'harmonie un peu rude, ou plutôt un peu archaïque du vers, pour l'ampleur et la majesté de la période, son *Sertorius*, son *Othon*, son *Attila*, ne sont pas indignes d'*Horace* ou de *Cinna*. Sans doute, il y est quelquefois obscur, et plus souvent encore emphatique et précieux; mais, dans la préciosité même et dans l'emphase, par une rencontre presque unique, il a le secret d'être naturel; et son « galimatias », là même où il est inintelligible, est encore d'un grand écrivain. Peu d'épithètes à la rime, peu de chevilles, peu de métaphores et peu de périphrases; une extraordinaire fécondité d'invention verbale, tous les mots de la langue également dociles à l'appel de l'idée, nulle trace d'effort; partout le discours le plus direct et le plus agissant, le plus rapide et le plus nerveux, je ne sais quoi de simple et de hardi : c'est l'idéal du style dramatique peut-être; et, assurément, l'un des modèles qu'il y ait en notre langue de la perfection de l'art d'écrire en vers. Car, dans les vers de Racine, que l'on peut préférer d'ailleurs, on sent l'art et un peu l'étude, quelquefois même l'apprêt, ce qui s'explique lorsqu'on se rappelle qu'il arrêtait d'abord en prose les plans de ses tragédies, dont alors il reliait les mas-

ses par ces oppositions, cette variété et ces dégradations des nuances qui font la magie de son style. La veine de Corneille, moins pure ou, si l'on veut, plus trouble, a quelque chose de plus abondant, de plus véhément, de plus « naturel », en tant que plus inconscient.

Aussi, parmi les légendes qui remplissent encore son histoire, pouvons-nous être assez certains qu'il n'y en a pas de plus fausse, ni surtout qui donne de son style une idée plus contraire à ce qui en fait la principale beauté, que celle qui nous le montre, dans le feu de la composition, soulevant une trappe et demandant à Thomas, qui travaille au-dessous de lui, la rime ou le mot dont il a besoin pour achever son vers. Ceux-là n'ont jamais lu *Don Bertrand de Cigarral ou le Comte d'Essex,* qui croient que Pierre ait jamais pu devoir quelque chose à Thomas; mais ceux-là jugent bien mal ou bien superficiellement de son style qui n'ont pas senti que les mouvements et les rimes étaient donnés ensemble à l'auteur de *Polyeucte* et de *Rodogune* avec les idées et les sentiments. J'ajouterai sur ce point, et pour tâcher de ne rien omettre, que je n'accorde pas que ce style, comme on l'a dit, soit plus oratoire que proprement poétique : tout au plus n'est-il point lyrique, diffère-t-il du style de la méditation ou de l'ode, n'admet-il pas l'intervention de la personne ou du *moi* du poète. Mais qui ne voit que cela même fait une partie de son mérite, que d'être ainsi destiné pour l'action, *rebus agendis,* et, conséquemment, de répondre aux exigences ou aux nécessités du drame? Faire des vers d'action, si l'on peut ainsi dire, qui aident le drame à marcher vers son dénouement, qui contiennent au besoin jusqu'à des indications de mise en scène et qui demeurent des vers, c'est l'une des pures difficultés du drame ou de la comédie en vers, et personne ne l'a surmontée, ou pour mieux dire, et sans presque y songer, ne s'en est joué comme Corneille.

Ce qu'il a fait encore, et le premier, c'est de rendre le vers français capable de porter la pensée. Qui donc a dit à ce propos que, fussent-elles dénuées de toute valeur proprement dramatique, ses tragédies, pour la seule beauté des

discours qu'on y fait, dureraient encore tout entières? Et ce n'est sans doute qu'un paradoxe, mais il renferme une part de vérité. Lorsque Corneille parut, il y avait cent ans déjà que l'on s'exerçait à penser, et que l'on n'y réussissait pas. En vain pillait-on les anciens; en vain dérobait-on à Lucrèce, à Virgile, ou aux Italiens, à Pétrarque surtout, une « sentence » que l'on avait d'ailleurs soin de mettre entre guillemets, ou d'imprimer en italiques, pour attirer l'attention du lecteur; en vain même les prosateurs faisaient-ils passer tout Sénèque ou tout Plutarque dans leurs *Essais* comme Montaigne; on ne les digérait pas, et on ne parvenait pas à se les assimiler, à se les convertir, selon l'expression et le vœu de du Bellay, « en sang et en nourriture ». De cette tutelle de l'antiquité, de cette imitation laborieuse et stérile jusqu'alors du grec et du latin, Corneille est, avec Descartes, avant même Descartes, le premier qui ait émancipé la langue et la pensée françaises.

En ce sens, parmi nos grands écrivains, on a eu raison de les nommer les premiers des modernes, les premiers qui aient donné à notre littérature sa marque originale, son caractère de nationalité, les premiers créateurs enfin, et non plus des commentateurs ou des compilateurs. C'est par là que le *Cid,* comme le *Discours de la méthode,* marque une date ou une époque, pour mieux dire, non seulement dans l'histoire du théâtre, mais dans celle de la littérature et de l'esprit français. Ils ont délié la langue encore embarrassée dans les dépouilles du latin ; ils ont dénoué la pensée, qui voulait être et qui ne pouvait pas. En dehors de Richelieu, qui n'a guère connu Descartes, et presque contre lui, — puisqu'il a fait critiquer le *Cid,* — la propre idée du grand ministre, quand il instituait son Académie française, ou l'une au moins de ses idées, qui n'était pas la moins ambitieuse, est réalisée maintenant. Car on pourra bien retraduire en latin le *Discours de la méthode*, comme vingt ans plus tard on fera les *Provinciales :* mais un grand pas, et le pas décisif, n'en a pas moins été fait. Maintenant il existe, d'un bout à l'autre de l'Europe, entre tous ceux qui lisent et qui pensent, un nouvel et universel instru-

ment de communication et d'échange : c'est le français de Descartes ; c'est surtout le français de Corneille, qui va chasser le latin des dernières positions qu'il occupe, présider, dès 1648, à la rédaction des traités d'alliance et de paix, et devenir enfin, pendant deux siècles entiers, la langue presque unique des lettres, de la philosophie et de la science.

Mais en même temps que la langue, — et par conséquence naturelle, quoique non pas nécessaire, puisqu'elle n'a pas toujours suivi, — il a haussé, si je puis ainsi dire, l'âme française au-dessus d'elle-même. Le xvie siècle encore l'avait essayé, celui de Ronsard et de Calvin, sinon celui de Rabelais et de Montaigne, mais il y avait presque plus échoué qu'à préparer l'universalité de la langue, et la licence italienne, en se mêlant au vieux courant gaulois, avait fait la fortune de ce genre de littérature dont le *Moyen de parvenir*[1] et le *Cabinet satyrique*[2] sont demeurés les fâcheux monuments. Aussi Corneille était-il trop modeste quand il ne se vantait que d'avoir épuré les mœurs du théâtre. Il a fait autre chose, et il a fait davantage : à cette société grossière et corrompue du temps, ou plutôt de la cour de Henri IV et de Marie de Médicis, on peut dire qu'il est venu proposer un nouvel idéal moral, qui devait être celui du xviie siècle, et dont les excès ou les bizarreries ne sauraient nous faire méconnaître pourtant la grandeur. Car un poète, et surtout un poète dramatique, n'est pas, ne peut pas être un prédicateur de vertu ; si Corneille nous a donné quelquefois le spectacle du triomphe du devoir sur la passion, nous n'avons plus besoin de répéter qu'il ne nous l'a pas donné toujours, ni dans tous ses chefs-d'œuvre ; le point d'honneur, chez lui comme chez les Espagnols, a souvent des exigences qu'il est presque permis d'appeler criminelles ; enfin, comme on l'a vu, la volonté même, en ne s'imposant d'autre obligation que celle de son propre exercice, est ou peut être souvent chez lui d'un dangereux

1. *Le Moyen de parvenir* (1612), par Beroalde de Verville, est une œuvre étrange dans laquelle l'auteur met en scène des personnages célèbres de l'antiquité, du moyen âge et de son temps, qui s'entretiennent de toutes choses avec une liberté souvent cynique.

2. Recueil de vers libres de poètes de la fin du xvie siècle, Marot, Régnier, etc.

exemple. Il n'est pas moins vrai, cependant, qu'en touchant ces cordes de l'honneur, du devoir et de la volonté, Corneille en a tiré des accents auxquels vibre non pas peut-être ce qu'il y a de meilleur, mais assurément ce qu'il y a de plus noble en nous; en nous enlevant à nous-mêmes, ses héros nous provoquent à l'imitation de vertus qui ne sont point de commerce, ainsi que l'on disait jadis, mais qui n'en sont justement que plus rares; et nous n'avons point à faire de lui pour nous apprendre à vivre, mais pour nous habituer au contraire à placer bien des choses au-dessus de la vie, et pour nous mettre en quelque manière dans cet état d'exaltation morale qui devient, avec l'occasion, le principe des grandes actions.

Par là il est et il demeure, avec Pascal et Bossuet, du petit nombre de ceux de nos grands écrivains qui nous défendent, contre les étrangers, du reproche que l'on nous a si souvent adressé de légèreté, d'insouciance des grandes questions, de gauloiserie et d'immoralité. Est-ce que vous n'avez pas été quelquefois effrayé de ce que serait, en effet, notre littérature, si par hasard ces quelques noms y avaient fait défaut, et qu'elle n'eût pour la représenter que l'auteur de *Pantagruel* et celui des *Essais,* Molière et La Fontaine, ou l'auteur enfin de *Candide*[1] et celui du *Neveu de Rameau*[2]? C'est alors que nous ne serions que les amuseurs de l'Europe, uniquement bons à la faire rire. Mais nous avons les *Pensées* de Pascal, nous avons les *Sermons* de Bossuet, et nous avons les tragédies de Corneille. Et c'est pour cela qu'avec tous ses défauts, ce « bonhomme » est de ceux qui font éternellement honneur, non seulement, comme La Fontaine ou Molière, à l'esprit français, mais à notre caractère; qui nous ont, comme nous disions, élevés au-dessus de nous-mêmes; et qui nous ont enfin, entre les leçons de l'épicuréisme facile des Rabelais et des Montaigne, ou des Voltaire et des Diderot, enseigné le prix de la volonté, l'héroïsme du devoir et la beauté du sacrifice.

(*Revue des Deux Mondes : Pierre Corneille.*)

1. Voltaire.
2. Diderot.

LE CID

La nouveauté du *Cid* consiste essentiellement en ceci que, de *romanesque* ou, si je puis ainsi parler, d'*aventurière* qu'elle avait été jusqu'alors, Corneille y a rendu la tragédie vraiment tragique pour la première fois. Comment cela? De trois manières, ou par trois moyens, qu'il nous faut essayer maintenant de préciser.

Et d'abord, si vous avez jamais la curiosité ou la patience, au prix de quelque ennui, d'examiner d'un peu près, je dis indifféremment, les tragi-comédies d'Alexandre Hardy[1], celles de Rotrou[2] ou de Scudéri[3], vous discernerez aisément que, parmi quelques différences, elles ont toutes ensemble ce trait de commun, que, comme dans le roman, l'action y vient toujours du dehors. Dans toutes ces pièces, disposées au gré du caprice ou de la fantaisie du poète, — fantaisie généralement assez déraisonnable, caprice assez irrégulier, — ce sont les événements du dehors qui déterminent les caractères des personnages, les événements qui causent les péripéties successives de l'action, les événements toujours qui font le dénouement. Aussi ne puis-je m'empêcher d'observer en passant qu'il n'est pas étonnant qu'elles nous paraissent vides, puisqu'au fait on n'a rien mis *dedans*; et je suis fâché seulement que ce soit là ce que l'on a quelquefois appelé le caractère romantique. Mais, au contraire, ce qu'il y a de nouveau dans le *Cid*, c'est que, pour la première fois, et comme qui dirait par un « renversement du pour au contre », les causes

1. Hardy (1560-1632), poète dramatique, auteur de près de six cents pièces dont la moins médiocre est *Mariamne*.

2. Rotrou (1609-1650) débuta de bonne heure dans l'art dramatique. Il s'inspira des tragiques grecs, du poète comique Plaute, mais ne sut pas échapper à l'influence espagnole. On a de lui 17 tragi-comédies, 7 tragédies et 12 comédies. Ses principales œuvres sont : *Antigone* (1638), *Iphigénie en Aulide* (1640), *Venceslas* (1647), *Cosroès* (1649); parmi les comédies, *les Deux Sosies*, *les Captifs* (1638).

3. Scudéri (1601-1667), poète et romancier, quitta la carrière des armes pour embrasser celle des lettres. Ses tragi-comédies tombèrent vite dans un oubli mérité, et pour s'en venger, Scudéri attaqua le *Cid* de Corneille, en publiant ses *Observations sur le Cid* (1637). Une épopée de Scudéri, *Alaric ou Rome vaincue* (1654), est un chef-d'œuvre d'emphase et de ridicule.

de l'action et l'action même y sont transportées du dehors au dedans, et le drame, par conséquent, dans l'intérieur ou dans l'âme des personnages. Il ne se passe plus rien ici de conscient, et déjà de voulu. Tout ce que sont les personnages de Corneille, ils le sont par eux-mêmes, indépendamment des événements ou au besoin contre les événements même. En dépit de la mort du comte, Rodrigue aime toujours Chimène, et Chimène, en demandant la tête de Rodrigue, ne continue pas moins de l'aimer. Pareillement, ce sont les résolutions intérieures des personnages qui font varier, s'engager et avancer l'action. Pas d'action si Rodrigue, penchant du côté de son amour, et croyant devoir plus à sa maîtresse qu'à son père, ne tuait pas le comte ; pas d'action non plus si Chimène, obéissant aux intérêts de ce même amour, laissait à la puissance publique le soin de venger son père. De telle sorte qu'à vrai dire, si l'on retrouve dans le *Cid* quelque trace de cette action du dehors qui était avant lui comme la loi de la tragi-comédie, ce n'est que dans le dénouement, et la manière encore un peu artificielle dont il est procuré.

Ai-je besoin de vous montrer ici les conséquences presque infinies de cette transformation ou, pour mieux dire, de cette transposition de l'action? Grâce à elle, en effet, la curiosité se détache de ce que la représentation avait jusqu'alors de plus extérieur et de plus matériel, pour se ramasser toute comme en un point indivisible et moral. Ce qui n'était qu'un plaisir des yeux ou de l'oreille en devient un de l'imagination, presque purement intellectuel déjà. Et l'émotion même enfin s'accroît de tout ce que la connaissance du secret de l'âme des personnages ajoute nécessairement à la sympathie que leur situation nous inspire... Tel est le premier moyen dont Corneille a usé pour éliminer de la tragédie ce qu'elle contenait de trop *romanesque* encore, et, en la rendant à la conscience de sa propre nature, pour la mettre dans la voie de son véritable progrès.

En voici un second : c'est que, presque pour la première fois, dans le *Cid,* les personnages, au lieu d'être les produits de leurs propres actions, en deviennent vraiment les maîtres,

les vrais ouvriers de leur fortune, au lieu de n'en être que les esclaves ou les jouets. Exprimons-le, et tâchons de sentir toute l'importance de la transformation, en disant que Corneille, par la substitution du volontaire au hasard, a dégagé, du milieu des imitations ou des contrefaçons d'elle-même qui en déguisaient la véritable formule, une des lois essentielles du théâtre; — et permettez-moi d'insister sur ce point.

Il ne saurait s'agir ici, vous le pensez bien, de discuter sur le libre arbitre; et, si nous ne sommes pas assemblés pour faire de l'érudition, encore moins le sommes-nous pour faire de la métaphysique. Cependant il faut bien que j'essaye de vous montrer là, dans l'idée même que l'on se fait de la liberté, la différence capitale du *romanesque* et du *dramatique*.

Tandis donc que les héros de roman, formés, pour ainsi dire, et comme façonnés par les circonstances extérieures, soumis à la pression du « milieu » ou du « moment », obéissent toujours à quelque fatalité, dont même il leur arrive parfois de n'être que le symbole, et sont *agis*, selon un barbarisme énergique, bien plutôt qu'ils n'agissent; au contraire, dans le drame, bien loin d'accepter la loi des circonstances, ce sont les personnages qui la leur font, jusqu'à en mourir, s'il le faut, plutôt que de ne pas la leur faire, et qui les accommodent aux exigences de leur volonté. Quand cela finit mal pour eux, dans la mort et dans le sang, c'est le drame; quand cela finit mieux, dans le mariage par exemple, c'est la comédie; quand cela finit moins bien, mais aux dépens de leur amour-propre plutôt que de leur vie, c'est le vaudeville. Mais, drame ou comédie, c'est toujours et partout la condition, la formule et la loi de l'action dramatique.

Dans une de ses tragédies les moins connues et d'ailleurs les plus justement oubliées, Corneille a fait en beaux vers l'apologie de cette liberté qui est l'âme de son théâtre. C'est Thésée qui parle :

Quoi, la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices!
Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions?

L'âme est donc toute esclave; une loi souveraine
Vers le mal ou le bien incessamment l'entraîne,
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette volonté qui n'a rien à choisir!...
De toute la vertu sur la terre épandue
Tout le prix à vos dieux, toute la gloire est due!
Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
Alors qu'on délibère, on ne fait qu'obéir!...
D'un tel aveuglement daignez me dispenser[1].

Voilà, en même temps que la pensée de Corneille, le secret de sa force dramatique; et voici peut-être, dans une autre citation, le secret de la faiblesse d'Hugo :

Tu me crois, peut-être,
Un homme comme sont tous les autres; un être
Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi. *Je suis une force qui va;*
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres,
Une âme de malheur faite avec des ténèbres.
Où vais-je? Je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête[2].

Ne vous semble-t-il pas voir, dans ce contraste seul, une explication presque suffisante de ce qu'il y a toujours de *dramatique,* en dépit de ses défauts, dans l'œuvre de Corneille, et de ce qu'au contraire, dans celle d'Hugo, quoi qu'il fasse, il y a toujours de plus lyrique — ainsi dans *Hernani* — ou de plus épique à proprement parler — comme dans les *Burgraves* — que de véritablement *dramatique?*

(*Conférences de l'Odéon: le Cid.*)

LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE DANS MOLIÈRE

Rappelez-vous de quelles accusations de libertinage et d'impiété Molière a été l'objet pour son *École des femmes,* et rappelez-vous en quel temps du siècle nous sommes. C'est en 1662; les *Pensées*[3] de Pascal n'ont pas encore paru, mais

1. *Œdipe,* III, 5.
2. *Hernani,* III, 4.
3. Les *Pensées* de Pascal furent publiées pour la première fois après la mort de leur auteur, en 1670, par Port-Royal, avec des atténuations et des suppressions.

il n'y a pas plus de cinq ans que les *Provinciales* faisaient fureur, et c'est l'époque triomphante et glorieuse de la prédication et de la propagande jansénistes. Or, qu'est-ce qu'ils enseignent, ces hommes de Port-Royal? Précisément l'inverse de Molière : que la nature humaine est corrompue dans son fonds ; que nos plus dangereux ennemis, nous les portons en nous, et que ce sont nos instincts ; qu'en suivant leur impulsion nous marchons vers la damnation éternelle ; et, conséquemment, qu'il n'y a espoir de salut qu'à les tenir en bride ; que la vie de ce monde nous est donnée pour ne pas en user, et la nature pour être une occasion de combat, de lutte et de victoire sur elle-même. Quelle que soit votre opinion, Messieurs, sur ces deux conceptions de la vie, quelle que soit la mienne, je ne crois pas rabaisser Molière en en parlant de la sorte, c'est-à-dire en lui faisant dans l'histoire des idées de son temps une part presque égale à celle de Pascal ou de Descartes eux-mêmes. C'est sa gloire, en effet, que d'avoir joué un tel rôle, quoi que l'on puisse penser de l'utilité de ce rôle ; il ne serait pas l'auteur dramatique qu'il est s'il n'avait été autre chose; et je trouve cette manière d'en parler plus glorieuse pour lui, plus honorable peut-être pour nous, que d'en faire un ennemi oblique et honteux de la religion de son temps[1]. Il faut en prendre notre parti : Molière est de la famille de Rabelais et de Voltaire, libre d'esprit comme eux, comme eux indépendant d'humeur, païen comme eux, si vous voulez, — et comme eux serviteur du culte de la nature et de l'humanité.

Pour achever de vous en convaincre, cherchez plutôt où sont ses ennemis et où sont ses victimes. Qui est-ce qui l'attaque? et qui, lui-même, a-t-il attaqué? Ce sont les précieuses, Cathos, Madelon, Philaminte; ce sont les pédants, Oronte, Trissotin, Vadius, M. Lysidas[2]; ce sont encore les prudes, celles dont l'Arsinoé du *Misanthrope* est demeurée le modèle; et

1. Allusion à ceux qui ont cru voir dans le *Tartuffe* une attaque contre la religion.

2. Dans les *Précieuses ridicules* figurent Cathos et Madelon; dans les *Femmes savantes*, Philaminte ; dans le *Misanthrope*, Oronte ; enfin Trissotin et Vadius dans les *Femmes savantes*, et Lysidas dans la *Critique de l'École des femmes*.

ce sont les marquis, ce sont les coquettes, ce sont les barbons amoureux, ce sont les hypocrites, ce sont tous ceux enfin dont on peut dire que le ridicule ou l'odieux consiste essentiellement à farder, à déguiser, à masquer ou à dénaturer la nature. Qu'est-ce en effet qu'une précieuse et qu'est-ce qu'un pédant? Beaucoup d'autres choses sans doute; mais avant tout et par-dessus tout, ce sont des gens qui superposent en eux une nature artificielle, si je puis ainsi dire, à la vraie, à la bonne, à la seule, à celle dont les impulsions, selon la philosophie de Molière, ne sauraient jamais nous tromper. Et les prudes? Et les hypocrites? Que font-ils, en suivant eux-mêmes la nature, et en allant pour eux jusqu'au bout de leurs instincts, que font-ils — comme s'ils voulaient se réserver pour eux le monopole du plaisir — que d'en prêcher aux autres le dégoût et l'horreur? Mais au contraire, ceux qui suivent la bonne nature, ces excellentes pâtes de bourgeois et de domestiques, les Martine[1], les Dorine[2], la Nicole du *Bourgeois gentilhomme,* et Mme Jourdain, et Chrysale, et les Agnès, les Henriette, les Angélique[3], sentez-vous avec quelle sympathie Molière les a traités, comme ce sont là ses gens, ceux qu'il aime, ceux qui sont pour lui dans la vraie vérité? Où il y a de la gêne il n'y a point de plaisir, dit le proverbe vulgaire; mais Molière va plus loin encore, et si nous l'écoutons nous parler par la bouche d'Agnès : « Il n'y a point de péché, nous dit-il, là où il y a du bon plaisir. » Vous le voyez, dans sa naïveté hardie, c'est la philosophie de la nature, et c'est bien la philosophie de Molière.

Elle lui tient tellement à cœur que je ne croirais pas exagérer si je disais qu'elle est le principe de ses attaques contre les médecins, et que vous la retrouverez, après l'*École des femmes,* dans le *Malade imaginaire*, dans la dernière en date des grandes comédies, après l'avoir reconnue dans la première. Car enfin, eux aussi, les médecins, que font-ils que

1. MARTINE, nom de la servante dans la comédie des *Femmes savantes.*
2. DORINE, suivante dans la comédie du *Tartuffe.*
3. CHRYSALE, dans la comédie des *Femmes savantes;* AGNÈS, dans l'*École des femmes;* HENRIETTE, dans les *Femmes savantes;* enfin ANGÉLIQUE, dans *George Dandin.*

de vouloir contrarier en nous l'opération de la nature? Ils prétendent la réparer quand elle s'affaiblit; nous rendre, avec des remèdes, nos forces qui s'en vont, et, selon l'expression de Lucrèce[1], dont Molière est l'élève[2], cette matière que la nature n'a fait que nous prêter, qu'elle nous redemande pour d'autres usages, les médecins ont la prétention de la fixer, pour ainsi dire, de la faire durer et de l'éterniser en nous. Rappelez-vous, à ce propos, le mot de Molière à Louis XIV, comme le roi lui demandait ce qu'il faisait de son médecin : « Sire, nous causons, il m'ordonne des remèdes, je ne les fais point, et je guéris. » C'est l'idée qu'il se fait de la puissance de la nature et de l'impuissance de l'homme à lutter contre la nature qui a rendu Molière sceptique en médecine. Il ne croit pas plus au pouvoir des docteurs qu'à celui des confesseurs, et ses ironies contre les médecins procèdent, comme vous le voyez, du même principe que ses attaques à la religion. Joignez-y la leçon que nous donne le malade imaginaire lui-même, ce malade sans maladie qui fait souffrir autour de lui tous les siens et qui détruit, à force de remèdes, le peu de santé qui lui reste. Oh! le benêt, oh! le malpropre et vilain personnage, à qui la peur de la mort fait perdre jusqu'aux raisons de vivre, qui, parmi les remèdes qu'il fait, oublie de jouir de l'existence, c'est-à-dire de la nature, et qui n'en mourra pas moins, si même il n'en meurt plus tôt.

(*Conférence faite au théâtre de l'Odéon,* sur *l'École des femmes,* le 22 novembre 1888.)

LES PERSONNAGES DU THÉATRE DE RACINE

Ce qui est vrai de la nature de l'intrigue ne l'est pas moins du caractère des personnages. Rappelons-nous encore ici le caractère habituel des personnages de Corneille. Tous, ou presque tous, ils ont ce qu'on pourrait appeler l'allure épique et

1. Lucrèce, poète latin né en 95 avant notre ère. Il est l'auteur du poème *De rerum natura* (De la nature), dans lequel il expose la doctrine d'Épicure.

2. Molière avait été disciple de Gassendi (1592-1655), philosophe français qui essaya de réhabiliter la doctrine d'Épicure.

comme l'air de sortir d'une chanson de geste. On pourrait les qualifier ou les caractériser d'une seule épithète, comme les personnages de la *Chanson de Roland* ou de l'épopée homérique : Horace aux pieds agiles, ou Don Diègue à la barbe fleurie, ou Cléopâtre fertile en ressources[1]. Emprisonnés dans leur caractère, — dans le caractère que leur a donné le poète, — en quelque sorte comme un baron féodal dans son impénétrable armure, ce sont des rocs sur lesquels glissent les événements du dehors, sans jamais les entamer. Tout ce qu'ils sont, ils le sont dès le début de l'action, dès leur premier geste, dès leurs premières paroles; ils le demeurent pendant toute la durée du drame; et plutôt que de changer de caractère au gré des circonstances, vous savez qu'ils mettent leur point d'honneur à se faire tuer ou à se tuer eux-mêmes : c'est même la catastrophe ou le dénouement ordinaire des tragédies de Corneille.

Au contraire, dans les tragédies de Racine, nous voyons apparaître la nuance, la perspective, le clair-obscur, *les valeurs*[2], et avec tout cela la ressemblance et la conformité du personnage avec la vie. Voyez-les en effet combattus ou battus de sentiments contraires, Hermione, Andromaque, Pyrrhus, semblables à nous, passant comme nous d'un extrême à l'autre, de l'amour à la haine, de la haine à l'amour, et toujours incertains, comme nous, de la nature de leurs vrais sentiments.

> Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?
> Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?
> Errante et sans desseins je cours dans ce palais.
> Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?

Ainsi s'écrie Hermione au moment même où sa destinée se décide, bien différente en cela de Pauline, ou de Chimène, qui ne font rien qu'elles ne le veuillent, et conséquemment

1. De ces épithètes, la première, *aux pieds agiles*, est appliquée par HOMÈRE au personnage d'ACHILLE, dans l'*Iliade;* la seconde, *à la barbe fleurie*, s'applique à CHARLEMAGNE, dans la *Chanson de Roland;* enfin, la dernière, *fertile en ressources*, caractérise ULYSSE dans l'*Odyssée*.

2. Terme de peinture.

qu'elles ne le sachent. Non! elle ne sait pas ce qu'elle fait; et Pyrrhus ne le sait pas davantage, ni non plus, ou à peine, Andromaque. Ils veulent et ils ne veulent pas; et c'est pour cela qu'ils nous touchent, parce qu'ils ont de nous nos incertitudes, nos irrésolutions, nos remords et nos repentirs, parce qu'ils sont vivants enfin, faits de chair et de sang, et non plus, comme les personnages de Corneille ou d'Hugo, si vous le voulez, des abstractions réalisées, des idées objectivées, l'honneur, le patriotisme ou l'ambition affublés d'un costume grec, espagnol, ou romain, et revêtus des noms de Rodrigue, de Don Sanche, d'Œdipe ou de Rodogune.

(*Conférence faite au théâtre de l'Odéon,* sur *Andromaque,* le 7 février 1889.)

BOILEAU

Comme Molière, dont la supériorité d'âge et de génie nous autorise à supposer qu'il fut en ceci le conseiller, le maître ou l'inspirateur même de son jeune ami, le premier objet que Boileau se propose, et le premier article de sa doctrine, c'est d'essayer de ramener l'art, qui depuis si longtemps — depuis le temps au moins de Ronsard et de la Pléiade — s'en était diversement, mais tous les jours, écarté davantage, à l'imitation de la nature et à l'expression de la vérité. Car dirai-je qu'alors un peu partout, dans ces « cabinets où la vertu était révérée sous le nom d'Arthénice », comme dans ce logis de la vieille rue du Temple, où Mlle de Scudéri « tenait ses samedis », on avait horreur de la nature? Mais, assurément, on la trouvait « commune »; et les moyens d'art qu'il fallait bien qu'on lui empruntât, du moins ne s'en servait-on que pour « l'embellir », c'est-à-dire, en bon français, pour la défigurer. Les uns, sur les traces de l'auteur du *Cid* et de *Rodogune,* s'évertuaient pour faire « plus grand », et les autres, sur celles de l'auteur du *Roman comique* et de *Don Japhet d'Arménie*[1], plus « plaisant » que nature. Non seulement au

1. Cet auteur est SCARRON (1610-1660), représentant, par excellence, du genre burlesque. Sa verve, plus souvent grotesque que comique, battit en brèche le jar-

barreau, mais jusque dans la chaire même, on ne voulait rien que de « rare », que d'« imprévu », que de « surprenant ». Et tous ensemble, dans les salons comme au théâtre, dans les romans comme à l'Académie, en s'éloignant de la nature, on ne semblait travailler qu'à séparer l'art d'avec la vie, qui en est pourtant la matière, le support et la raison d'être. Ce n'est pas l'homme qui est fait pour l'art, mais bien l'art qui est fait pour l'homme. C'est ce que Boileau vit admirablement, avec une promptitude et une sûreté de coup d'œil extraordinaires chez un jeune homme d'une vingtaine d'années; c'est ce qui souleva son bon sens bourgeois; et, comme il avait dirigé contre cette littérature aristocratique jusque dans le burlesque même, et surtout artificielle, tous les traits de sa satire, c'est à ces leçons qu'il résolut d'opposer celles de ses *Épîtres* et de son *Art poétique* :

> Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable...
>
> Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant,
> Mais la nature est vraie, et d'abord on la sent...
>
> Jamais de la nature il ne faut s'écarter.
>
> C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime...
>
> Que la nature donc soit notre étude unique...

L'imitation de la nature, voilà la règle de toutes les règles, celle qui précède, qui enveloppe et qui résume les autres. Ou, mieux encore, il n'y en a pas d'autres; et bien loin d'avoir pour objet de corriger la nature, de lui donner, selon l'expression du temps, le « goût puissant », le « goût terrible », le « grand goût », les principes de l'art ne doivent tendre, en nous apprenant à la mieux voir, qu'à nous faciliter l'imitation de cette nature même...

Mais une question s'élève ici. Chacun de nous a sa manière de voir la nature; et, d'autre part, on ne déforme la nature, dans un sens ou dans l'autre, on ne la « perfec-

gon fastidieux des pastorales et la métaphysique amoureuse des longs romans de l'époque. On a de lui, entre autres, le *Roman comique* (1662), tableau d'aventures spirituellement vulgaires, et huit comédies, parmi lesquelles *Don Japhet d'Arménie* (1653).

tionne » ou on ne la « dégrade », on ne fait enfin plus laid ou plus beau que nature qu'avec des moyens, quels qu'ils soient, qui sont eux-mêmes encore et toujours de la nature. N'y a-t-il pas de certaines gens dont le naturel est de n'en pas avoir ? Prendrons-nous donc à la lettre les deux vers de l'*Art poétique :*

> Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ?

Et croirons-nous qu'effectivement le « naturalisme » de Boileau s'étende à l'imitation de la nature entière ? Nous nous tromperions gravement ; et, pour vouloir faire Boileau trop moderne ou trop contemporain, en le mêlant à nos controverses nous le ferions trop peu ressemblant.

Non, assurément, Boileau ne veut pas qu'on imite la nature tout entière, mais seulement la nature humaine ; car, pour l'autre, la nature extérieure, cette nature mouvante, sensible et colorée que Rousseau découvrira plus tard, — en haine de la civilisation et de la société de son temps, — le XVIIe siècle ne l'a pas connue. Je précise et j'appuie. Le XVIIe siècle a joui de la nature, mais il ne l'a pas connue. Boileau lui-même, entre deux satires, a joui de son jardin d'Auteuil, puisqu'il se l'est payé, puisqu'il l'a vendu quand il n'en a plus pu jouir ; il s'est plu à Hautile, chez son neveu, « l'illustre monsieur Dongois », greffier en chef du parlement, puisqu'il y est allé ; ou à Bâville, chez les Lamoignon ; il a aimé, comme nous, le soleil, les bois et la verdure ; il a chassé, il a même pêché à la ligne, mais « sans phrases » ; et il n'a point fait de la « littérature » avec des plaisirs qui lui paraissaient trop naturels, je crois, sinon pour être rappelés ou contés en souriant dans les vers d'une épître agréablement familière, du moins pour être « célébrés » ou « chantés ». Ce n'en est pas la mode en son temps. Pour Boileau, comme pour Molière, le mot de « nature » ne signifie que ce qu'il peut signifier pour des Parisiens du XVIIe siècle ; et nous ne devons l'entendre uniquement que de la nature humaine.

Encore, elle-même, cette nature humaine, la copierons-

nous au hasard, sans discernement et sans choix. Et s'il y a, par exemple, des actions indifférentes; s'il y en a de basses; s'il y en a même d'ignobles, fonctions plutôt qu'actions, qui nous rabaissent et qui nous humilient, *naturelles* pourtant, faudra-t-il qu'en faveur de leur naturel nous pardonnions à leur ignominie? Ce serait le pur *naturalisme*, tel que de leur temps même, s'ils l'eussent osé, Molière et La Fontaine y eussent volontiers incliné. Boileau, lui, tout gaulois qu'il soit, ne va pas jusque-là. Des convenances le retiennent, des préjugés peut-être, une manière habituelle de vivre décente et ordonnée, la difficulté d'oser sur le papier ce qu'à peine hasarderait-il dans la liberté du vin. Il est bourgeois, vous dis-je, et le sentiment de la respectabilité fait partie d'une âme vraiment bourgeoise. S'il consent donc, s'il veut, s'il demande avec Molière que l'on imite la nature, il veut au moins que ce ne soit qu'en ce qu'elle a de plus humain. Et, en effet, pourquoi le poète essayerait-il de nous intéresser à la ressemblance des choses dont les originaux ne nous intéressent point, quand encore ils ne nous sont pas importuns ou odieux? L'influence de Port-Royal, où Boileau s'honore d'avoir ses plus illustres amis, celle de Pascal en particulier, — dont je ne fais que paraphraser une pensée bien connue sur « la vanité de la peinture », — vient ici contre-balancer l'influence, unique et souveraine jusque-là, de Molière.

Conséquemment à ce principe, nous éliminerons donc d'abord du domaine de l'art la représentation des parties inférieures de la nature humaine. Puisque effectivement elles nous sont communes avec les animaux, ce n'est point par elles que nous sommes hommes, c'est en dépit d'elles; et notre humanité ne relève évidemment pas de nos sens, puisque au contraire ce qui nous rend hommes, c'est le pouvoir que, seuls dans la nature, nous sommes capables d'exercer sur eux. L'animal est véritablement le produit de ses instincts; nous, nous en sommes les maîtres. C'est pourquoi le tumulte que les appétits excitent quelquefois en nous ne tombera sous l'imitation qu'extraordinairement, hors tour, à titre d'exception ou presque de licence, dans des occasions stric-

tement définies, et qui devront toujours porter leur excuse ou leur justification avec elles. Ainsi, dans la tragédie, qui ne purge les passions qu'en en étalant l'atrocité sous nos yeux; ainsi dans la comédie, qui ne corrige les mœurs qu'en les ridiculisant ; ainsi encore dans la satire. Mais alors même, et s'il nous faut absolument présenter de semblables spectacles, nous aurons toujours soin de choisir des mots qui transposent les choses, en les faisant passer de l'ordre de la sensation dans celui du sentiment ou de la pensée. Nous ne déchaînerons pas la brute sur le théâtre; et, pour inspirer l'horreur du vice, nous ne le peindrons pas sous des traits qui aient l'air d'en caresser l'idée. Jusque dans le désordre de la passion, nous conserverons aux victimes de l'amour ou de l'ambition ce caractère d'humanité, faute duquel ce ne serait plus à la littérature, mais à la médecine, qu'elles appartiendraient. Et nous imiterons ainsi d'autant mieux la nature, que ces représentations, moins conformes peut-être à la vérité d'un moment, le seront davantage à la vérité de tous les temps et de tous les lieux.

Pour des motifs analogues, c'est-à-dire pour que la peinture demeure vraiment humaine, nous éliminerons encore du domaine de l'art le bizarre et l'accidentel. Car, à les bien prendre eux aussi, ne sont-ils pas en dehors, ou en marge de la nature, puisque, à vrai dire, le nom même dont nous les nommons les en excepte, et que leur existence n'est qu'une transgression ou une dérision de ses lois? Ainsi, d'être borgne ou boiteux, c'est manquer à la définition de l'espèce, et ce n'est pas se distinguer de l'humanité, c'est plutôt en sortir. Je veux bien plaindre celui qui n'y voit que d'un œil, mais je n'admets point qu'il dise que j'ai tort, moi, d'en avoir deux. Pareillement, nous éliminerons ce que la coutume et la mode superposent en nous d'apparences passagères aux caractères fixes et durables qui constituent notre nature. Tel est l'usage de porter perruque. Les modes ne font point partie de la nature, puisque leur institution même n'a pour objet que de la déguiser ; et, qui ne sait qu'il y a des modes en fait de sentiments comme d'habits, et d'idées comme de

coiffures? Le haut-de-chausses n'est point inhérent à l'espèce. Et nous éliminerons enfin de chaque homme, à commencer par nous-mêmes, ce que nous trouverons en lui de plus personnel ou de plus particulier. Car la véritable originalité consiste-t-elle à différer des autres? Non pas du tout, puisqu'en ce cas elle nous échapperait, n'ayant pas avec nous de commune mesure; mais, ce que les autres sont ou pourraient être, l'originalité consiste à l'être plus et plus complètement qu'ils ne le sont eux-mêmes. Et, d'ailleurs, — la vie quotidienne est là pour nous l'apprendre, — à quoi voyons-nous que nous nous intéressons effectivement dans les autres, si ce n'est à ce qu'ils ont de commun avec nous? Or, ce qu'il y a de plus commun entre les hommes, « la chose du monde la plus répandue », la mieux partagée[1], la seule même en vérité qui le soit à peu près également, n'est-ce pas la raison? Différents que nous sommes les uns des autres en tout le reste, — de taille et de visage, d'humeur et de complexion, de condition, de goûts et d'habitudes, ou pour ainsi dire encore quelque chose de plus, différents de nous-mêmes, selon l'occasion et le temps, — n'est-ce pas là la raison, éternellement subsistante et constamment identique en tout homme, qui rétablit d'heure en heure l'intégrité de notre personne, et qui continue d'âge en âge l'unité de l'espèce humaine? Conséquemment, n'est-ce pas elle qui nous fait hommes, puisque c'est elle seule qui nous distingue de tous les autres êtres; non la sensibilité, qui peut se trouver aussi vive, plus vive même en eux, ni l'instinct, qui est toujours plus sûr? Aimons donc la raison. Opposons la fixité de ses enseignements à la mobilité des impulsions des sens ou des rêves de l'imagination. Entendons que c'est elle qui nous fait contemporains d'Auguste ou de Périclès, elle qui nous rend concitoyens d'un homme jaune ou d'un homme noir, puisque enfin, tout ayant changé depuis dix-huit cents ans, et rien n'étant le même à deux ou trois mille lieues de nous, nous n'avons qu'elle de commun avec eux. Et, dans tous nos écrits, convenons enfin

1. Souvenir d'une pensée exprimée par Descartes au début du *Discours de la Méthode*.

que c'est elle qu'il faut réaliser, si nous ne voulons pas que, participant de la fragilité des circonstances, ils ne périssent eux-mêmes avec l'occasion qui les a vus naître.

On peut, si l'on veut, reconnaître et noter ici, dans la doctrine de Boileau, l'influence des leçons de Descartes, mais en prenant garde pourtant de ne rien exagérer, et que, si l'on retranchait le cartésianisme de l'histoire littéraire du XVIIe siècle, il n'y a pas un vers des *Épîtres* ou de l'*Art poétique* qui ne subsistât tout entier. C'est qu'avant de l'être de Descartes, Boileau est le disciple déclaré des anciens ; et ce que l'on veut qu'il ait emprunté à l'auteur du *Discours de la Méthode*, il le doit à la *Poétique* d'Aristote ou à l'*Épître aux Pisons*. Je ne puis du moins expliquer autrement que les préceptes les plus généraux de son *Art poétique*, — sur les bornes de l'imitation, par exemple, ou sur l'autorité de la raison, — se trouvent déjà dans celui de Vauquelin de La Fresnaye[1], qui écrivait plus de trente ans avant que Descartes eût paru. Boileau ne paraît pas avoir connu le poème de son prédécesseur. Mais tous les deux, à soixante-quinze ans de distance, ils sont allés puiser aux mêmes sources. En quoi d'ailleurs, beaucoup moins révolutionnaire qu'il ne croyait l'être lui-même, Boileau continuait la tradition de Ronsard et de la Pléiade, purgée seulement de ce que l'italianisme y avait mêlé de préciosité, l'alexandrinisme[2] de pédanterie, et ainsi ramenée à sa pureté première.

L'imitation des anciens n'a pas en effet beaucoup moins d'importance à ses yeux que celle même de la nature, et ce n'est pas lui qui dirait avec Molière : « Les anciens sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant. » Ce langage est celui d'un auteur comique, dont la grande règle est de plaire, acteur lui-même et directeur de troupe, qui ne saurait jamais en cette qualité se détacher entièrement de la considération de la recette : il faut vivre et faire vivre les siens. Mais Boileau, qui voit certes moins loin et moins

1. Vauquelin de La Fresnaye (1536-1606), a composé entre autres poèmes un *Art poétique* en trois livres inspiré d'Aristote et d'Horace.

2. C'est-à-dire la subtilité et l'afféterie familières aux poètes grecs de l'école d'Alexandrie (IIIe siècle de notre ère).

profondément que Molière, vise plus haut. Puisque nous ne sommes pas les premiers ni les seuls qui ayons écrit, il trouverait quelque chose d'insolemment barbare dans cette prétention de ne vouloir dater que de nous-mêmes. Il sait le pouvoir de la tradition ; qu'elle est, pour ainsi dire, le trésor lentement accumulé de l'expérience humaine ; et que les anciens, en général, plus voisins que nous de la nature, s'ils ne l'ont sans doute pas mieux connue, l'ont mieux attrapée, à cause qu'ils l'ont fait presque sans le savoir. N'y a-t-il pas d'ailleurs un peu de superstition encore dans ce culte que Boileau professe pour les anciens ? ou un peu de pédanterie même ? S'il ne confond plus, comme Ronsard, dans une admiration commune et presque égale Homère et Lycophron[1], ou, comme Corneille, Virgile et Lucain, comprend-il bien toujours Homère, et n'est-ce pas une admiration de commande que celle qu'on l'entend exprimer pour Pindare ? Je le craindrais, en vérité, si je ne pensais qu'il se laisse ici guider aux conseils de son ami Racine, grâce à qui, s'il n'admire pas toujours très sincèrement les anciens, du moins les admire-t-il toujours aux bons endroits et pour les bonnes raisons. Mais, en tout cas, en prescrivant l'imitation des modèles, il a maintenu les droits de la tradition contre les assauts de la « modernité », — si l'on me passe le néologisme, — et, en le faisant, il a rendu dans sa doctrine une part et une place à l'originalité, qu'il semblait avoir exclue.

En effet, à n'imiter ainsi de la nature ou de l'humanité que ce qu'elles ont de plus universel, on courait le risque, évidemment, de n'en imiter aussi que ce qu'elle a de plus vulgaire ou, pour mieux dire, de plus plat.

(*Revue des Deux Mondes : Esthétique de Boileau.*)

ANTAGONISME DE VOLTAIRE ET DE ROUSSEAU

On a cherché un peu partout les causes de ce succès[2], et on a surtout fait voir les littéraires : la nouveauté de la langue

1. Lycophron, poète de l'école d'Alexandrie, auteur d'un poème, d'une érudition indigeste, intitulé : *Alexandra*.
2. Du succès de Rousseau.

de Rousseau, le caractère de son éloquence, la sensibilité, la passion, la nature, se faisaient enfin jour au travers et sur les débris des anciennes conventions. Tous les genres étaient épuisés: tragédie, comédie, éloquence, histoire même, languissaient dans l'imitation des modèles classiques; le roman de Prévost[1], le drame avec Diderot, naissaient à peine; la poésie lyrique n'était pas encore née; le siècle s'ennuyait, en dépit de l'*Encyclopédie*, des épigrammes de Piron[2], des petits vers de Bernis[3], des polissonneries du jeune Crébillon[4]. Rousseau vint, et tout changea. Libre des préjugés qui pesaient sur la plupart des hommes de lettres, il osa être lui-même, et, comme il était Rousseau, ce fut une révolution. Or, cette révolution commençait par renverser tout ce que Voltaire, depuis tantôt un demi-siècle, avait cru, dit et enseigné; mais si par hasard elle réussissait, elle convainquait sa critique d'erreur et son effort même de stérilité. Conservateur en tout, comme on l'a si bien dit, sauf en religion, non seulement Voltaire avait docilement subi toutes les entraves de la tradition, mais il les avait glorifiées, et, en un certain sens, il n'avait composé son *Siècle de Louis XIV* que pour en élever le respect à la hauteur d'un dogme. Selon lui, les seuls genres que l'on doit cultiver étaient ceux où s'était exercé le XVIIe siècle, et, puisque ni Corneille ni Molière n'avaient fait de romans, mais seulement Courtilz de Sandras[5] et la comtesse d'Aulnoy[6], le roman n'était bon que pour amuser les enfants et les femmes. « Si quelques romans paraissent encore, les vrais gens de lettres les méprisent. » Il estimait que de certains sujets étaient indignes d'être traités par l'art, et, Racine ni lui n'ayant jamais mis à la scène les amours d'un précepteur avec son écolière, la *Nouvelle Héloïse*, pour cette seule raison, ne pouvait être qu'une rapsodie. Et, croyant enfin qu'il y avait des

1. L'abbé PRÉVOST (1697-1763), romancier célèbre, auteur de *Manon Lescaut*.
2. PIRON (1689-1773), auteur de plusieurs poèmes dramatiques.
3. BERNIS (1715-1794), poète et homme d'État, devint cardinal et ministre.
4. CRÉBILLON (1707-1777), auteur de romans où la morale est souvent peu respectée. Son père est connu lui-même comme poète tragique.
5. Auteur du *Grand Alexandre*.
6. Auteur de contes et d'un roman : *Hippolyte comte de Douglas*.

règles ou plutôt des formules fixes de l'art d'écrire, invariables et rigides, il jugeait que quiconque n'écrivait selon la rigueur de ces règles écrivait mal, d'un style moins français que suisse, ou plutôt encore iroquois. « Le style élégant est si nécessaire, que sans lui la beauté des sentiments est perdue. »

Qui ne conviendra qu'avec de telles idées, Voltaire ne pouvait pas plus approuver la forme que le fond de celles de Rousseau, ni ses romans, ni ses *Discours*, encore moins s'y plaire; et que, si ces deux hommes se fussent accordés sur tout le reste, leur seule façon d'entendre l'art de l'écrivain eût suffi pour les diviser? Le vieux Corneille, au siècle précédent, n'avait pas été plus étonné ni plus scandalisé quand il vit réussir les tragédies de Racine, que Voltaire en voyant le succès des écrits du citoyen de Genève. Il parut vraiment à l'auteur de *Zaïre* et du *Siècle de Louis XIV* qu'un barbare entrait en conquérant dans le domaine qu'il avait mis cinquante ans à se faire, lui disputait les terres dont Fréron[1] et Desfontaines[2] même lui avaient jadis reconnu l'empire, dévastait l'héritage qu'il croyait avoir directement reçu des hommes du grand siècle. Et on doit le dire à son honneur, si le succès de Rousseau l'avait piqué dans sa vanité d'auteur à la mode, ce qu'il défendit, ce qu'il voulut, ce qu'il s'imagina défendre contre l'auteur de l'*Emile* et de l'*Héloïse*, ce fut la cause des lettres et du goût, des sciences et des arts, la cause des « honnêtes gens[3] » et « de la bonne compagnie », la cause du progrès même et de la civilisation.

(*Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 3e série, *Voltaire et J.-J. Rousseau*[4].)

1. Fréron (1718-1776), littérateur et critique, célèbre par son animosité contre Voltaire.
2. Desfontaines (1685-1745), critique sévère qui eut Voltaire parmi ses adversaires.
3. Les *honnêtes gens*, dans le sens où le xviie siècle employa cette expression, c'est-à-dire les gens distingués par le caractère et l'éducation.
4. 1 vol. in-12; Hachette et Cie éditeurs, Paris.

PERFECTION DE LA TROISIÈME PARTIE DU « GIL BLAS » DE LESAGE

Les critiques espagnols ont été si frappés de l'exactitude et de la ressemblance de la peinture, le romancier leur a paru si parfaitement informé de faits si particuliers, ils ont enfin trouvé le détail lui-même des mœurs si profondément espagnol, que c'est de cette partie, qui cependant contient le moins d'imitations manifestes, qu'ils ont voulu tirer, par un tour inattendu, leurs plus forts arguments pour prétendre qu'un auteur espagnol avait seul pu tracer cet admirable tableau. Et, de fait, lorsqu'on se reporte du roman à l'histoire, il est impossible de ne pas admirer l'art prodigieux avec lequel Lesage a extrait de l'histoire générale ce qu'il en peut pour ainsi dire tenir dans la vie d'un simple Gil Blas. Le tableau ne déborde pas de son cadre ; il y demeure sévèrement, maintenant[1]. Et là où tant d'autres, comme accablés sous le nombre de renseignements de toute sorte que leur offraient les anecdotes et les mémoires du temps, eussent laissé l'histoire envahir sur le roman, Lesage, en cela véritablement classique, est peut-être encore moins admirable pour ce qu'il met que pour ce qu'il omet, pour ce qu'il dit que pour ce qu'il sacrifie, pour ce qu'il montre enfin que pour ce qu'il nous laisse à deviner.

La satire en même temps est devenue moins âpre, au moins dans la forme, la narration tout entière moins longue, et cependant plus ample. Les personnages, moins dessinés en caricature, sont plus naturels et plus vrais. Notons aussi l'art de poser et d'animer les ensembles. Il éclate, quand on compare ce troisième volume aux deux premiers, et le fourmillement de toutes ces foules de serviteurs ou d'empressés qui s'agitent dans le palais de l'archevêque, ou dans les coulisses du théâtre de Grenade, au caractère en quelque sorte individuel des aventures qui se succédaient ou plutôt s'em-

1. Dans cette troisième partie.

boîtaient l'une l'autre dans la première partie. Gil Blas désormais n'est plus seul en scène. Le tableau s'est comme peuplé à mesure qu'il s'agrandissait. Toutes les conditions, — depuis le cuisinier d'un grand seigneur négligent jusqu'au ministre d'État qui soutient l'édifice de la monarchie, — au lieu de défiler tour à tour sous les yeux du lecteur, lui sont proposées ici toutes à la fois en spectacle et en divertissement. Les figures qui venaient, dans les premières parties, l'une après l'autre, au premier plan, et là — comme devant le trou du souffleur un comédien qui s'écouterait lui-même — nous racontaient leur histoire avec l'esprit de Lesage, reculées maintenant au second ou au troisième, s'arrangent ainsi selon les lois d'une perspective plus savante, par une conformité de plus avec la vie. Et c'est bien toujours le monde vu d'une antichambre, mais d'une antichambre de plain-pied, qui commanderait toute une longue enfilade d'appartements dont chacun, rempli d'une foule plus diverse et plus bigarrée, conduirait lui-même à un plus vaste et un plus magnifique.

(*Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 3e série, *Lesage* [1].)

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DU XVIIIe SIÈCLE

Il n'est plus guère possible aujourd'hui de le contester : abaissement des caractères, appauvrissement de la pensée, dépérissement du style, tout cela vient du XVIIIe siècle : et non pas du XVIIIe siècle finissant, du XVIIIe siècle de Marmontel ou de La Harpe [2], de Thomas [3] et de Saint-Lambert [4], mais du XVIIIe siècle dans sa gloire, étudié dans ses plus illustres représentants. Nul siècle n'a été plus complètement dénué de poésie : dans Voltaire lui-même, combien trouvera-t-on de vers qui partent du cœur, combien d'émotions vraiment vécues ?

1. 1 vol. in-12 ; Hachette et Cie éditeurs, Paris.
2. La Harpe (1739-1803), critique, auteur d'un *Cours de littérature* connu sous le nom de *Lycée*.
3. Thomas (1732-1785), auteur d'*Éloges* souvent emphatiques.
4. Saint-Lambert (1717-1803), poète et philosophe.

Nul siècle n'a été plus complètement dédaigneux des grandes parties de l'art. Ce n'est pas seulement la grande phrase majestueuse du XVIIe siècle qu'on brise, et la belle période oratoire que l'on rompt en éclats, de telle sorte que tout ce que le style gagne en clarté superficielle, la pensée le perd en profondeur ; mais l'art lui-même de la composition, l'art d'ordonner un ensemble, d'en équilibrer les parties, il semble qu'on en ait perdu le secret.

Voltaire le premier se montre inhabile aux œuvres de longue haleine. Rien qui soit écrit d'une poésie plus alerte et plus propre à l'action, d'un style plus merveilleux de transparence et de facilité, que le *Siècle de Louis XIV;* mais Gibbon[1] a raison, — car c'est lui qui, je crois, en fit le premier la remarque : — rien qui soit plus mal lié ni plus faiblement soutenu. Comparez cette suite de chapitres, histoire politique et militaire d'abord, anecdotes, histoire intime de la cour, histoire du gouvernement intérieur, tableau des beaux-arts, histoire des querelles religieuses[2], tout cela juxtaposé, comme des tableaux dans une galerie, mais non pas composé, d'ailleurs finissant par une plaisanterie d'un goût douteux sur l'œuvre des missionnaires catholiques en Chine, comme par le mot de la fin d'un journaliste ; — comparez ce désordre aimable avec cette belle *Histoire des variations des Églises protestantes*[3], et mesurez la distance. Montesquieu, travaillant à son *Esprit des lois,* entraîné par le plaisir de la recherche, s'abandonne si complètement à la dérive de son sujet, et, dépensant à la perfection du détail tout son esprit avec tout son génie, s'oublie si complètement dans une seule partie de son œuvre, qu'un beau jour le livre de la *Grandeur et décadence des Romains* se détache de l'ensemble comme un épisode disproportionné, comme un fragment d'architecture admirable, mais dont la grandeur d'exécution écraserait le reste

1. Gibbon (1737-1794), historien anglais particulièrement connu comme auteur d'une *Histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain.*

2. Toute cette énumération indique les principales divisions du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire.

3. Cette *Histoire des variations,* etc., par Bossuet, n'a pas aujourd'hui l'autorité qu'elle avait au XVIIe siècle.

de l'édifice. Buffon écrit un *Discours sur le style;* il y vante l'utilité d'un plan, et sans doute c'est pour lui un ingénieux moyen d'être désagréable à Montesquieu; mais lui-même il apprend l'histoire naturelle en écrivant. Suivez-le de 1747 à 1788 : tantôt il ajoute au monument une aile qui n'avait pas de place marquée dans le plan primitif; tantôt, avec cette longue patience qu'il appelait le génie, il va reprendre l'œuvre jusque dans ses fondements premiers; et le voilà, dans ses *Époques de la nature,* refaisant ses trois premiers volumes sur un dessin nouveau.

Le seul Jean-Jacques peut-être, avec son intrépidité de logicien et son souffle de déclamateur, a composé l'*Émile* d'ensemble et son *Contrat social* d'une haleine, comme on faisait au siècle précédent. Il y a plus : à mesure que le siècle approche de son terme, les Diderot, les d'Alembert, ne savent déjà plus écrire que des pages. Après eux, les Rivarol et les Chamfort ne sauront plus même qu'à peine composer une page; et tout leur esprit, qui fut d'ailleurs du plus exquis et du plus étincelant, tiendra dans un petit volume de *Nouvelles à la main.*

(*Études critiques sur l'histoire de la littérature française,* 1re série : *la Littérature française sous le premier Empire*[1].)

MARIVAUX

Maintenant, voici Marivaux[2], et tout change. Marivaux n'emprunte vraiment à Molière, sauf, bien entendu, les exemples que nous avons signalés et deux ou trois autres encore, que des formes, des coupes de scènes, des procédés extérieurs. Je ne vois qu'un point par où peut-être il est plus voisin de Molière que Lesage même, et surtout que Regnard. C'est que, quoi qu'on en dise, il ne fait pas tant montre de son esprit, et les *mots* chez lui s'incorporent au dialogue presque aussi étroitement que dans la comédie de Molière.

1. 1 vol. in-12; Hachette et Cie éditeurs, Paris.
2. Marivaux (1688-1763), romancier et surtout auteur comique. Ses principales comédies sont : *les Jeux de l'amour et du hasard, les Fausses Confidences, le Legs.* Son style souvent précieux et les sentiments un peu subtils qu'il prête à ses personnages ont fait donner le nom de *marivaudage* au genre qu'il a créé.

Évidemment, il n'y a pas lieu ici de faire le moindre rapprochement. Cette faculté de plaisanter utilement, elle ne s'enseigne, ni ne s'emprunte, ni ne s'achète au marché. On l'a ou on ne l'a pas. Marivaux l'avait. Il est brillant sans doute, mais plutôt par la justesse que par l'abondance du trait et par une certaine volubilité de langue, à lui bien personnelle, plutôt encore que par l'éclat de la palette. D'ailleurs, tout à fait émancipé de Molière, il n'imite de lui ni l'espèce, ni par conséquent les ressorts de l'intrigue, ni surtout, et ce point est capital, les mobiles qui font agir ses personnages. Est-ce à dire qu'il soit tout à fait indépendant, mort sans successeur et né sans ancêtres ? Non; mais tandis que tous les autres obéissent à l'impulsion de Molière, Marivaux y résiste d'abord, finit par se révolter, rompt ses liens et va se mettre à l'école de Racine. La comédie de Marivaux, c'est la tragédie de Racine transportée, d'un ordre de choses où les événements se dénouent par la trahison et la mort, dans un ordre de choses où les complications se dénouent par le mariage. Au fond, *Andromaque,* n'est-ce pas une « double inconstance »: Pyrrhus infidèle à l'amour d'Hermione, comme Hermione est parjure à l'amour d'Oreste ? N'est-ce pas la tragédie, s'il en fut, des « fausses confidences » que *Bajazet :*

> Avec quelle insolence et quelle cruauté
> Ils se jouaient tous deux de ma crédulité !...

Mais *Mithridate* ou *Phèdre,* quels jeux et quels jeux sanglants « de l'amour et du hasard »! Déjà les contemporains de Marivaux, étendant à toutes ses comédies le titre de l'une ou plutôt de deux des meilleures d'entre elles, avaient remarqué qu'elles étaient toutes des *surprises de l'amour.* Placez seulement l'amour dans des circonstances qui l'élèvent à la dignité d'une passion tragique, ne sont-ce pas toutes aussi surprises, et terribles surprises de l'amour, que les tragédies de Racine ?

(*Études critiques sur l'histoire de la littérature française,* 2e série, *Marivaux* [1].)

1. 1 vol. in-12; Hachette et Cie éditeurs, Paris.

LEMAITRE (Jules)

M. J. Lemaître est né le 27 avril 1853, à Vennecy, dans le Loiret. Il commença ses études au petit séminaire d'Orléans, les continua à Paris au petit séminaire de Notre-Dame-des-Champs, et les acheva au lycée Charlemagne. Élève à l'École normale de 1872 à 1875, professeur de rhétorique au Havre, puis professeur à l'école supérieure d'Alger, maître de conférences à la faculté des lettres de Besançon, enfin professeur à la faculté des lettres de Grenoble, après avoir consacré à l'Université la première partie de sa carrière, il quitta l'enseignement pour se donner tout entier aux lettres. Il entra en 1885 à la *Revue Bleue*, et un an après au *Journal des Débats*, où depuis cette époque il est chargé de la critique dramatique.

M. J. Lemaître commença par des essais poétiques en 1879, les *Médaillons;* en 1881, les *Petites Orientales*, puis *Sérénus*. En 1882, il donna une *Étude sur le théâtre de Dancourt*. De 1884 à 1892, il publia un volume de *Contes,* quatre pièces de théâtre : *Révoltée,* le *Député Leveau,* le *Mariage blanc*, *Flipote;* un roman, les *Rois;* enfin, ce qui nous intéresse plus directement, une série d'études et de portraits littéraires, les *Contemporains* (5 volumes) et les *Impressions de théâtre* (6 volumes).

On répète volontiers que, dans les articles de critique de M. J. Lemaître, on ne trouve que « des impressions » et non de véritables jugements littéraires. Il entretient volontiers cette illusion par un excès de sincérité, qui lui fait *proposer* ses opinions avec une certaine défiance de lui-même, au lieu de les *imposer* avec une raideur doctorale. On est surtout tenté de douter de son sens critique, quand il parle des œuvres de son temps en homme qui n'y cherche que des jouissances. C'est lui qui nous dit, dans les *Contemporains* (t. Ier) : « Ouvrant au hasard un livre d'aujourd'hui, il m'arrive de frémir d'aise, d'être pénétré de plaisir jusqu'aux moelles, tant j'aime cette littérature de la seconde moitié du XIXe siècle, si intelligente, si inquiète, si folle, si morose, si détraquée, si subtile ; tant je l'aime jusque dans ses affectations, ses ridicules, ses outrances, dont je sens le germe en moi, et que je fais miens tour à tour. » Ne le croyez pas, il juge ; il juge les écrivains et les œuvres avec justesse et avec sûreté. Et nous ne pouvons que souscrire à cette fine appréciation de M. Doumic (*Revue Bleue*) : « Il a des doctrines. Il peut bien les appeler des *préférences*, si le mot lui semble moins pédantesque. Les deux termes sont synonymes...

Voyons donc quelles sont les préférences de M. Jules Lemaître. Elles ne vont guère aux écrivains étrangers ; et quoiqu'il ait parlé en bons termes de quelques-uns d'entre eux, et notamment d'Ibsen, il s'est tenu toujours en garde contre nos manies d'exotisme, de tolstoïsme et de wagnérisme. D'ordinaire bien disposé pour les jeunes, il fait exception pour les décadents, les symbolistes, les mallarmistes et les mœterlinkistes. Ceux-ci n'ont guère trouvé auprès de lui la même sympathie accueillante qu'ils rencontrent auprès de M. Brunetière. Il leur reproche d'être obscurs, ayant un besoin invincible de clarté. Il en veut à V. Hugo pour ce qu'il y a dans son art d'excessif et de monstrueux... En général il a peu de goût pour ceux qui ne sont que des virtuoses de la forme, du style ou de la couleur. Il prise médiocrement ceux qui ne savent rendre des choses que l'extérieur. Il réserve toute sa tendresse pour ceux qui ont mis dans leur œuvre le plus de sentiment, le plus d'utiles réflexions sur le train du monde et sur le cours de la vie. »

Ajoutons un autre trait, non moins caractéristique : étrangère à la critique dilettante qui se joue, et à la critique scolastique qui classe et définit, la critique de M. J. Lemaître est presque toujours humaine ; en présence du bien et du mal, elle ne reste pas indifférente ; elle a souci de l'âme et de la conscience morale.

Faut-il croire les médisants qui prétendent que, depuis que M. J. Lemaître est devenu lui-même auteur dramatique justiciable de la critique, la fine plume du critique s'est émoussée?

LE MAL LITTÉRAIRE

Ce mal est peut-être éternel dans son essence. Mais il est visible que, depuis les naïfs aèdes qui amusaient les longues mangeries des âges primitifs, depuis les trouvères à l'âme superficielle et enfantine, depuis les écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle, même depuis les romantiques et les parnassiens, ce mal a fait chez nous d'étranges et effroyables progrès. Les causes? On en voit tout de suite deux principales. C'est d'abord la vieillesse de la littérature, qui rend l'invention plus difficile en effet, plus inquiète, plus tourmentée, et qui fait ainsi d'une certaine excitation maladive des nerfs une des conditions de « l'écriture artiste ».

Il y a aussi ce fait que la littérature, plus lucrative de nos jours qu'elle ne l'a jamais été, apparaît de plus en plus comme une profession à laquelle il est avantageux de se vouer exclusivement : et de là le nombre toujours croissant des jeunes

écrivains, un pullulement prodigieux, une concurrence âpre, amère, enragée.

Le résultat est lamentable.

Autrefois, un écrivain était le plus souvent un honnête homme qui faisait des livres et qui, le reste du temps, vivait comme les autres hommes; et cela d'autant mieux qu'il avait besoin, pour réussir, de se mêler à la société polie de son temps et de se distinguer d'elle le moins possible.

Aujourd'hui, les jeunes littérateurs forment réellement une nouvelle variété de la race humaine. Je les vois marqués d'un pli professionnel plus spécial encore que celui des innocents Trissotins de jadis, — bien plus profond que celui des prêtres, des magistrats, des soldats ou des comédiens, — et beaucoup plus redoutable et plus déplaisant.

A vingt ans, parfois plus tôt, le mal les prend et ne les lâche plus. Ils commencent par croire, — d'une foi étroite et furieuse de fanatiques, — premièrement, que la littérature est la plus noble des occupations humaines et la seule convenable à leur génie; que les autres métiers, la culture de la terre, l'industrie, les sciences et l'histoire, la politique et le gouvernement des hommes sont de bas emplois et qui ne sauraient tenter que des esprits médiocres; et, secondement, que c'est eux, au fond, qui ont inventé la littérature. Et alors ils fondent des cénacles à trois, à deux, même à un. Ils renchérissent douloureusement sur des formes littéraires déjà outrées : ils sont plus naturalistes que Zola, plus impressionnistes que les Goncourt, plus mystico-macabres que Baudelaire ou Barbey d'Aurévilly; ils inventent le symbolisme, l'instrumentisme, le décadentisme et la kabbale; les plus modestes et les plus lucides croient avoir découvert la psychologie, et ils en ont plein la bouche. Ils se tortillent pour dire des choses inouïes. Et, sous prétexte d'exprimer des nuances de sensation et de sentiment qui, si on les presse, s'évanouissent comme des rêves de fiévreux ou se ramènent à des impressions toutes simples et notées depuis des siècles, ils font de la langue française un je ne sais quoi qui n'a plus de nom.

Jadis, à vingt ans, nous savions admirer. Nous étions res-

pectueux des maîtres. Nous aimions naïvement les grands classiques; nous aimions Lamartine, Hugo, Musset, Sand, Michelet, Taine, Renan. Même d'humbles dramaturges, tels qu'Augier ou Dumas, ne laissaient pas de nous inspirer quelque considération.

Mais rien n'est plus rogue, plus pédant, plus tranchant, plus prompt au dénigrement, que les jeunes gens atteints du mal littéraire. Ces jeunes gens ont des dédains aussi inattendus que leurs admirations, et celles-ci sont aussi rares que ceux-là sont étendus, et aussi agressives qu'ils sont écrasants. Ce sont moroses cervelles de fanatiques qui haïssent et méconnaissent tout ce qui ne leur ressemble pas. Eux qui ne savent rien, qui n'ont même, le plus souvent, aucune connaissance historique de la langue (et il y paraît à la barbarie de leur syntaxe et aux impropriétés de leur vocabulaire), ils ont des mépris imbéciles et entêtés pour les plus beaux génies et pour les plus incontestables talents, dès qu'ils ont reconnu ces dons abominables : le bon sens, une vision lucide des choses et l'aisance à la traduire. Lisez là-dessus, pour vous édifier, la plupart des jeunes revues littéraires : elles suent le pédantisme le plus âcre et la plus sotte intolérance.

Cela rend leur compagnie peu divertissante ou même étrangement incommode. On est sûr que, quoi qu'on leur dise, ils vous prendront en pitié. On est aussi embarrassé pour leur parler qu'on le serait avec un derviche ou un thug étrangleur.

Même entre eux, ils restent mornes, hargneux, fermés. Les réunions d'hommes de lettres furent charmantes autrefois. Les banquets de ces jeunes gens, même leurs conversations autour des bocks, sont lugubres. Ces infortunés ne parlent que de littérature. Ils se rassemblent pour déchirer les absents pendant la première heure et pour se déchirer entre eux le reste du temps, — en phrases brèves, bizarres, violentes et obscures. Chacun songe à soi et se défie des autres. « ... Silence ! L'atmosphère est fausse, craintive. » Au fond, ils se réunissent pour s'ennuyer ensemble. « .... Bah ! répond un autre, je ne me plais qu'avec les gens qui s'embêtent. »

La Bruyère dit, en parlant de certains financiers : « De telles gens ne sont ni parents, ni amis, ni citoyens, ni chrétiens, ni peut-être des hommes : ils ont de l'argent. »

Je dirais volontiers de nos jeunes gens : « Ils ne sont ni chrétiens, ni citoyens, ni amis, ni parents, ni peut-être des hommes; ce sont des littérateurs, — chacun d'une religion littéraire distincte à laquelle il est seul à croire, et qu'il est seul à comprendre, quand il la comprend. »

J'exagère? Oh! à peine. Il fallait bien forcer un peu les traits pour vous rendre mieux reconnaissable ce monstre, le jeune homme de lettres en cette fin de siècle. S'ils n'en sont peut-être pas tout à fait là, c'est là qu'ils vont. Il y en a toujours bien un sur deux qui est fait sur ce modèle ; et c'est fort inquiétant.

Il y a vingt ans, nous récitions en classe ces vers de l'*Art poétique* :

> Fuyez surtout, fuyez ces basses jalousies,
> Des vulgaires esprits malignes frénésies.
> Un sublime écrivain n'en peut être infesté ;
> C'est un vice qui suit la médiocrité...

Et encore :

> Que les vers ne soient pas votre éternel emploi,
> Cultivez vos amis, soyez homme de foi.
> C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
> Il faut savoir encore et converser et vivre.

O vieux Boileau, que dirais-tu de ces jeunes gens? Et quelle horrible vanité de sacrifier la vie même et tout ce qui lui donne son prix véritable, à d'inutiles et inintelligibles transcriptions de la vie!

(Article du *Figaro* sur *le Termite de Rosny*.)

ESCHYLE

L'auteur de l'*Orestie*[1], le poète Eschyle, a été lui-même, à ce qu'il semble, un des plus beaux exemplaires de l'huma-

1. L'*Orestie*, trilogie d'Eschyle, comprenant les tragédies d'*Agamemnon*, des *Choéphores*, des *Euménides*.

nité antique. Athénien pur, eumolpide[1], né à Éleusis, la ville des mystères, il avait pour frères cet Amynias qui coula le premier vaisseau des Perses, et ce Cynégire qui, ses deux mains coupées, s'accrochait par les dents à la nef ennemie. Lui-même se battit à Marathon, à Salamine et à Platée. Il mourut en Sicile, exilé (on ne sait pourquoi). Il s'était composé cette épitaphe :

« Ce monument couvre Eschyle, fils d'Euphorion. Né Athénien, il mourut dans les plaines fécondes de Géla. Le bois tant renommé de Marathon et le Mède aux longs cheveux diront s'il fut brave ; ils l'ont bien vu. »

Il oublie de nous apprendre qu'il avait été couronné cinquante-deux fois[2]. Vous voyez qu'il n'est nullement « homme de lettres ». C'est qu'il est né à une époque de vie complète, de développement intégral et harmonieux de l'être humain. Il ne fut point confiné dans une tâche ; il n'eut rien du mandarin cloîtré dans son cabinet. Il n'écrivait point par métier, mais pour soulager son cœur. On pouvait, dans ce temps-là, avoir du génie, d'abord parce que la production avait quelque chose d'involontaire et d'inspiré, puis parce que les idées et les sentiments n'étaient point ressassés, étaient presque vierges encore.

Eschyle fut initié aux mystères d'Éleusis. Ces mystères recouvraient la philosophie la plus pure. Dans la religion chrétienne, le simple d'esprit et l'homme intelligent, quand ils croient, ne croient pas sans doute tout à fait de la même manière, mais enfin ils croient l'un et l'autre à des dogmes qui excluent toute interprétation individuelle. Les religions antiques, qui n'avaient point de credo, se prêtaient avec une bienfaisante souplesse aux exigences des esprits les plus divers. Il y avait plus d'une façon de concevoir et d'adorer Zeus, Athéné, Iacchos et Perséphone[3]. Les mystères d'Éleusis

1. *Eumolpides*, descendants du légendaire Eumolpe, qui serait venu, au xve siècle avant notre ère, de Thrace en Attique, où il aurait institué les mystères d'Eleusis. Les eumolpides présidaient, à ce titre, à la célébration des mystères.

2. Dans des concours dramatiques.

3. Noms grecs des divinités que nous désignons d'après l'assimilation que les

étaient la religion des âmes tendres et des intelligences épurées. Leurs rites étaient des symboles d'expiation, de purification progressive par l'épreuve et la douleur, de renaissance et d'immortalité. C'est la morale des mystères que les trois tragiques grecs ont mise dans leur théâtre. Et vraiment nous n'avons pas trouvé grand'chose de mieux.

Le grand poète Eschyle fut donc, par surcroît, un sage éminent. L'*Orestie* est un plus riche trésor que le fameux « trésor des Atrides ». Il n'est besoin d'aucune complaisance pour y découvrir tout ce qu'on veut. Qu'y chercherons-nous aujourd'hui? Si vous le voulez, nous démêlerons, dans les trois parties dont l'*Orestie* se compose, les types des principales espèces de drame, d'aventures ou de fatalité extérieure; enfin, drame philosophique et religieux.

Tout cela s'y trouve, mais n'éclate peut-être pas toujours au premier regard. Le drame s'y débat sous une enveloppe encore à moitié lyrique et épique.

C'est que nous sommes, ici, tout près des origines de la tragédie. Vous n'ignorez pas que le théâtre est le dernier en date des genres littéraires. Les hommes ont commencé par les chants et par le récit[1]. Ce n'est que sur le tard qu'ils ont songé à représenter directement la vie humaine par l'action et par le dialogue.

Mais cette représentation est, nécessairement, très conventionnelle. Les anciens Grecs prirent leur parti de ces conventions et les firent très larges. Sans doute ils savaient bien que, dans la vie réelle, on ne chante pas en parlant, qu'on ne parle pas en vers, etc. Mais ils savaient aussi que, le théâtre ne pouvant jamais donner l'illusion complète de la réalité, il est puéril de trop rechercher cette illusion. La vérité du fond, la vérité des caractères et des sentiments leur paraissait seule belle et seule intéressante. Ils n'avaient pas compris du tout nos soucis de réalisme. Et, en effet, c'est

Romains avaient faite avec leurs propres dieux : Zeus (*Jupiter*); Athéné (*Minerve*); Iacchos (*Bacchus*); Perséphone (*Proserpine*).

1. L'épopée, dans presque toutes les littératures, semble avoir précédé le développement des autres genres : Homère a paru avant le lyrique Pindare, avant le tragique Eschyle.

nous qui sommes des enfants et des barbares, de tant tenir à une imitation matérielle, qui d'abord est impossible, et qui, si elle était possible, serait assez peu intéressante.

Ce n'est qu'avec la comédie de Ménandre que le théâtre grec deviendra une peinture un peu plus approchée de l'extérieur de la vie. Quant à la tragédie grecque, c'est quelque chose d'intermédiaire entre ce que sera la tragédie française et ce que sera le grand opéra. L'*Orestie* n'est pas encore entièrement dégagée du « dithyrambe » originel. Les chants lyriques et les monologues narratifs en occupent la plus grande part. Mais pourtant, comme j'ai dit, tout le théâtre futur s'y agite, déjà reconnaissable.

(*Impressions de théâtre,* 4e série[1].)

RACINE

Singulière destinée de l'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre!* Nul, entre les classiques, n'a été conspué plus hautement par les échauffés de 1830[2]; et nul, je crois, n'est plus tendrement aimé aujourd'hui. On l'accusait, j'imagine, de fausse élégance, de pompe, de froideur, et de ne savoir ni sentir ni exprimer la vie; et voilà que nous avons découvert — après La Bruyère, il est vrai, et après Stendhal[3] — que nul poète n'a fait des peintures plus exactes, plus franches ni plus hardies des « passions de l'amour ». Seulement, avec la manie que nous avons d'inventer des mots nouveaux pour de très vieilles choses, nous disons : « Racine est, au fond, l'écrivain le plus naturaliste du XVIIe siècle. » (La Bruyère écrivait simplement : « Corneille est plus moral, Racine plus naturel. ») De même, les romantiques lui reprochaient d'ignorer la « couleur locale[4] », et voilà que cette indigence même con-

1. 1 vol. in-12; Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
2. Les romantiques.
3. STENDHAL, de son vrai nom Henri BEYLE (1783-1842), critique et romancier porté à l'ironie et au paradoxe. On cite parmi ses œuvres : *Histoire de la peinture en Italie* (1817); *Rome, Naples, et Florence* (1817-1826); *Racine et Shakespeare* (1825); *le Rouge et le Noir* (1831); *la Chartreuse de Parme* (1839).
4. On lui a reproché souvent d'avoir peint des personnages du XVIIe siècle sous des noms grecs et romains.

tribue à nous le faire apprécier; car c'est par elle que ses peintures restent jeunes et se trouvent à la fois contemporaines des trois plus beaux siècles de notre développement intellectuel[1]. La plupart des vers de Racine n'ont pas une ride et ne « datent » point. Étant nus, ils échappent aux caducités de la mode; et, comme ils sont faits d'une matière incorruptible, leur nudité ne se fane pas.

Sa personne, je l'avoue, ne me séduit pas moins que son œuvre. On sait qu'il fut le plus impressionnable des hommes, et que même cette sensibilité l'entraîna plus d'une fois dans des démarches[2] que lui ont amèrement reprochées ceux qui ne l'aiment point. Mais avez-vous fait attention que sa vie renferme le drame le plus extraordinaire et à la fois le plus douloureux, un drame tel que l'histoire de la littérature n'en offre pas un autre exemple? Après *Phèdre,* il renonce au théâtre par repentir et scrupule de piété : voilà le fait; il est simple; Racine lui-même n'en a point parlé, sinon peut-être dans ses lettres intimes; car en ce temps-là on cachait ce qu'on étalerait aujourd'hui.

O louable et sainte pudeur! Ne souffrez pas, toutefois, qu'elle vous dérobe un secret si intéressant. Réfléchissez; tâchez de vous représenter les circonstances, les causes secrètes et la beauté morale de cette retraite et de ce renoncement, et ce qu'il y a eu là de souffrance et d'héroïsme.

Racine avait trente-sept ans; il était aimé... il menait la vie la plus brillante, la plus noble et la plus douce; il avait la gloire; il était dans toute la force de son génie et le sentait; il avait ses tiroirs pleins de beaux projets de tragédies, le plan d'*Iphigénie en Tauride* et une *Alceste* presque terminée. Et, comme c'était un génie fort conscient, il devait être d'autant plus persuadé que son art était la plus haute des occupations humaines. La poésie devait être vraiment sa vie et son tout. Or, en pleine jeunesse, en pleine gloire et en pleine joie de

1. Parce qu'il peint l'homme de tous les temps, et que ses Grecs et ses Romains sont, avant tout, des êtres humains.

2. Par exemple la première lettre écrite en réponse à Nicole qui avait traité les auteurs dramatiques « d'empoisonneurs publics ». Boileau l'empêcha de publier la seconde.

production poétique, non seulement il se range tout à coup à une vie pieuse et à une pratique exacte de la morale chrétienne, — ce qui serait déjà remarquable et singulier, — mais il répudie entièrement et sans retour ce qui avait été pour lui jusque-là la principale raison de vivre ; il fait une chose plus difficile encore, la plus difficile de toutes : il brûle, il anéantit les œuvres commencées ; — et il les anéantit tout en les sachant belles. Ce qu'il tue en lui, ce n'est pas seulement la vanité, l'orgueil, l'amour de la gloire : il cherche, tout au fond de son âme, quelque chose de plus intime et de plus cher encore à immoler. Ce qu'il tue en lui, c'est l'attachement de l'artiste à son œuvre, le désir invincible de réaliser le beau qu'il conçoit. Et c'est ce sacrifice qui me paraît prodigieux. Un moment, il songe à se faire chartreux. Mais chartreux, c'est trop aisé. Puis, il trouve que ce dénouement sent encore trop son homme de théâtre, et alors il découvre un genre d'immolation plus humble et plus complet : il se marie, il épouse une bourgeoise simple d'esprit et qui n'avait pas lu une seule de ses tragédies. Et, à partir de ce moment, « l'auteur » est bien mort en lui. Le chrétien écrira un jour *Esther* et *Athalie*[1] ; mais l'auteur, c'est-à-dire la bête la plus vivace, la plus longue à mourir et la plus prompte à ressusciter que nous portions dans nos entrailles, se taira pour jamais.

Jugez maintenant, à l'étrangeté et à la grandeur du sacrifice, de ce qu'il a pu coûter. Imaginez la lutte cachée, les élans et les reculs de l'âme, les angoisses mortelles. Quel drame on devine! Quelle illumination intérieure et quelles larmes! Quelle vue nette, aiguë, définitive, de la vanité des choses humaines! Quels ressouvenirs tendres de sa pieuse enfance à Port-Royal, de la chapelle où il priait, des jardins où il rêvait et composait ses odes enfantines! Quels remords d'avoir tant contristé ses vieux maîtres[2] ! Quels mouvements

1. Il écrira ces deux pièces à la prière de Mme DE MAINTENON, douze ans après avoir renoncé au théâtre, la première en 1689, la seconde en 1691.

2. De les avoir contristés, à Port-Royal d'abord, en lisant et en dévorant le roman grec de *Théagène et Chariclée,* puis au théâtre, puis en écrivant ces lettres mordantes pour venger les poètes dramatiques de l'épithète « d'empoisonneurs publics », dont les avait stigmatisés NICOLE.

de foi et d'amour vers le Dieu qu'ils lui avaient enseigné ! Parmi tout cela, sans doute, quelles réapparitions des images de gloire ou de plaisir ! quels retours offensifs du tentateur ! quelles morsures peut-être, subitement réveillées dans sa chair, des sensations d'autrefois ! Mais aussi quelle allégresse amère de renonciation ; quelle joie mystique de sacrifier plus que les autres, ayant reçu plus qu'eux[1] ! Et à la fin, je veux le croire, quel apaisement et quelle douceur ! On parle de la nuit de Pascal et de la nuit de Jouffroy[2]. Que dut être la nuit de Racine ? Voilà un sujet que je livre aux faiseurs d'à-propos pour son prochain anniversaire ; ou plutôt qu'ils n'y touchent point, cela est trop beau. Le rêve me suffit.

(*Impressions de théâtre,* 2e série[3].)

LE MISANTHROPE DE MOLIÈRE

Pourquoi aimons-nous Alceste au point de ne pas vouloir qu'il soit risible ? A cause de l'eau qui a passé sous les ponts. C'est ainsi. Après Rousseau, après la Révolution, après le romantisme[4], après *Faust*[5], après *Lara*[6], après *René*[7], Alceste ne peut plus être pour nous ce qu'il était pour les gens du XVIIe siècle. C'est qu'Alceste est l'un de ces types comme les poètes on ont créé en petit nombre, assez particuliers pour rester vivants à travers les âges, assez généraux, assez largement humains, assez peu déterminés dans quelques-uns de leurs traits, pour être agrandis tour à tour au

1. Plus de talent et de passion.
2. Nuit dans laquelle ces deux écrivains furent livrés à une lutte intérieure olente.
3. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
4. On connaît la boutade de Stendhal : « Le *romantisme* est l'art de présenter différents peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme leur présente la littérature qui donnait le plus de plaisir à leurs arrière-grands-pères. »
5. *Faust,* drame philosophique du poète allemand Gœthe (1749-1832).
6. *Lara,* poème de lord Byron (1788-1824).
7. *René,* titre d'un roman d'inspiration mélancolique et maladive par Chateaubriand.

gré des générations successives[1], et enrichis de sentiments et d'idées dont leurs créateurs n'avaient peut-être pas songé à les doter. En réalité, l'Alceste de Molière n'est qu'un honnête bourru, estimable et ridicule, aux colères vertueuses et disproportionnées, insurgé contre l'hypocrisie de la politesse mondaine. Notre Alceste à nous, celui que nous avons repétri en mêlant à sa pâte l'âme de deux siècles, souffre du mal universel. Ce n'est plus un misanthrope, c'est un pessimiste; ce n'est plus contre le mensonge inoffensif de Philinte qu'il se soulève, c'est contre le mensonge atroce de l'éternelle Maya : « O mes amis, disait Socrate de Platon, que de belles choses ce jeune homme me prête auxquelles je n'ai jamais songé! » — « Hélas! pourrait dire Molière, qu'a-t-on fait de mon homme aux rubans verts[2]? Quels horribles rubans noirs on lui a donnés! »

Et ce n'est pas seulement Alceste qui s'est transformé, enrichi, assombri avec le temps; le doux Philinte n'a pas échappé à ce travail d'alluvion morale. La pensée de Molière est assez claire quand on lit sa comédie avec simplicité. Il a de la sympathie pour Alceste : il lui prête quelque chose de lui-même, principalement dans la scène où ce sauvage est si faible devant la femme aimée. Mais s'il a pitié de ce fou, c'est bien Philinte qui est son homme. On n'en saurait douter, quand on se rappelle la vie de Molière. Ce n'est certes pas Alceste qui eût été un si habile directeur de théâtre, un amoureux si éclectique ni un si souple amuseur du roi. Alceste eût eu, je pense, quelque scrupule d'écrire *Amphitryon*, au moment du moins où la pièce fut écrite. La sagesse de Philinte, sagesse d'épicurien, faite de beaucoup d'expérience et de scep-

1. C'est ainsi que le type du misanthrope est représenté, dans l'antiquité, par le *Timon* du philosophe grec Lucien, plus tard par le *Timon* de Shakespeare.

2. De même, Alfred de Musset a pu dire :

> .... Cet homme aux rubans verts,
> Qui se fâchait jadis pour quelques mauvais vers,
> S'il rentrait aujourd'hui dans Paris la grand'ville,
> Il y trouverait mieux pour émouvoir sa bile
> Qu'une méchante femme et qu'un méchant sonnet.
> (*Une Soirée perdue.*)

ticisme et d'un peu de mépris des hommes, faite aussi d'indulgence et de bonté réelle, est proprement la sagesse de Molière. Mais il faut croire que Philinte avait, lui aussi, des parties malléables, ou mieux des dessous indéterminés, car dans les temps cruels et grossièrement idéalistes[1], où Alceste était devenu le juste, le philosophe, le citoyen intègre et le bon jacobin, Philinte était considéré par Fabre d'Églantine[2] et par les terroristes comme un lâche, un hypocrite, un modérantiste. Aujourd'hui nous avons réconcilié Alceste et Philinte. Nous disons : Philinte le philosophe accommodant, c'est encore Alceste, un Alceste mûri et plus renseigné, qui, après la protestation douloureuse contre le mensonge et l'injustice et contre le mal universel, nous propose en exemple la résignation ironique et la curiosité détachée : si bien que l'âme de Molière est également dans l'un et dans l'autre, et qu'il présentera tour à tour les deux attitudes du poète. Philinte, plus savant[3], a plus d'amertume au fond. Alceste, plus naïf, en a plus à la surface. Mais voici qu'avec le temps les deux se sont fondus en un, soit que Philinte ait emprunté à Alceste sa mélancolie, soit qu'il lui ait prêté son dilettantisme. Alceste, après être devenu Saint-Preux[4], Werther[5], Benedict[6] et je ne sais qui encore, a été gagné, vers 1850, par la raillerie froide de Philinte. Il a gardé l'intégrité de son jugement moral, mais il a beaucoup perdu de sa naïveté. Philinte l'a conduit dans de mauvais endroits pour y faire ses expériences, et Alceste, n'ayant plus le droit de s'indigner, a donné dans l'ironie à outrance.

Philinte-Alceste s'est alors appelé Desgenais, Olivier de Jalin, de Ryous et Lebonnard[7]. Et, comme il y a en effet deux façons de prendre la vie, nous avons nous-mêmes re-

1. A l'époque de la Terreur.

2. Fabre d'Églantine (1755-1794), auteur dramatique et membre de la Convention. On a de lui plusieurs comédies, parmi lesquelles *Philinte ou Suite du Misanthrope*.

3. Plus savant dans la science de la vie.

4. *Saint-Preux*, personnage de la *Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau.

5. *Werther*, héros du roman de ce nom par Gœthe.

6. Personnage d'une pièce de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien*.

7. Personnages du théâtre de M. Dumas fils.

connu que nous avions en nous un Alceste et un Philinte, que nous étions l'un ou l'autre suivant les heures, et peut-être les deux à la fois dans nos meilleurs jours. Car, s'il est beau de s'indigner contre la vie, il est excellent de vivre.

Comment voulez-vous que, avec ces idées en tête et une vision si peu nette de ces deux figures pourtant si simples, nous recevions du *Misanthrope* une impression directe et claire et que nous sachions au juste ce qu'il en faut penser? J'ai cependant fait mon possible pour apporter à ce spectacle un esprit libre de préventions, pour ignorer la pièce, pour la voir du même œil que si elle m'était absolument nouvelle.

Vous dirai-je le résultat de cet essai loyal? Je ne suis pas très sûr de sa loyauté, mais je vous le livrerai quand même. Il y a dans le *Misanthrope* des caractères qui m'ont fait rêver et peut-être divaguer, comme vous avez pu voir, une action qui paraît à tous (soyons francs) un peu vide et traînante[1] et chargée d'épisodes, un grand morceau de critique littéraire[2] qui m'a inquiété, et un tableau de mœurs[3] qui m'a surpris, quoique je le connusse depuis longtemps. Laissons le reste de côté. Je n'ai jamais si clairement senti à quelle distance nous sommes de cette critique et de ces mœurs, et dans quel lointain tout cela semble se perdre pour nous.

(*Impressions de théâtre,* 1re série[4].)

M. DESCHANEL ET RACINE

M. Deschanel[5] comprend Racine de la bonne façon : en l'aimant. Mais puisqu'il l'aime tant au fond, pourquoi, parlant du poète, prend-il si souvent un air d'apologie, et pourquoi, parlant de l'homme, se permet-il sur son caractère plus que des insinuations, et si malveillantes?

1. Cette critique paraît exagérée : de ce que la comédie du *Misanthrope* repose essentiellement sur une étude de caractères, il n'en résulte pas que l'action soit *vide et traînante*.

2. A propos du fameux *sonnet* d'Oronte.

3. Un tableau des mœurs de la société frivole et légère qui s'agite dans le salon de Célimène.

4. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

5. M. Deschanel, professeur au Collège de France.

« Racine semble aujourd'hui un peu dédaigné. » Encore faudrait-il savoir par qui. « Quelques-uns même l'injurient. » Si cela est vrai, que Racine ait été injurié par quelqu'un d'un peu intelligent depuis au moins quarante années, les romantiques, qui, pour s'amuser, le traitaient de perruque et de polisson, lui ont fait amende honorable. Ce qui est vrai, c'est que le XVIII[e] siècle a préféré Racine à Corneille, et ce qui semble vrai, c'est que notre siècle préfère Corneille à Racine. Mais c'est un compte difficile à établir, et peut-être quelques personnes se délectent à la lecture de Racine, qui ne le disent pas, n'en ayant point l'occasion.

Seulement, il faut reconnaître que la prédilection pour Corneille est plus fréquemment avouée. Faut-il croire que les esprits de trempe héroïque sont plus nombreux que les autres ? ou cette préférence est-elle un legs de l'école romantique, qui aimait Corneille pour ses inégalités, ses excès et ses inconsciences? La raison, quelle qu'elle soit, est sans doute la même qui fait qu'on préfère, du moins on le dit, Plaute à Térence, Michel-Ange à Raphaël, Bossuet à Fénelon, Hugo à Lamartine, etc., les forts aux doux, les excessifs ou les dissonants aux harmonieux.

C'est bien de préférer l'énergie et l'originalité saillante. Mais dans quelques-unes des préférences de cette sorte, où ce qui représente le mieux le génie de notre race est mis au-dessous de ce qui le représente moins exactement, ne retrouverait-on pas la manie généreuse et bien française de faire bon marché de ce qui nous est propre, pour embrasser ce qui porte un air extraordinaire? Il est vrai qu'il est assez difficile de dire ce que c'est que le génie de notre race, cette race étant fort composite[1]. On croit voir assez bien pourtant ce qui n'est décidément pas dans l'essence de ce génie.

Or Corneille n'est-il pas par bien des côtés, dans notre littérature, un esprit excentrique d'une complexion singulière, obscure pour nous comme elle semble l'avoir été pour lui-même?

1. Composée d'éléments différents.

Il n'a presque point de tendresse, il a rarement la mesure, le bon sens, la vision nette de la vérité humaine. Si, dans un jour heureux, il n'eût écrit le *Cid* (et quelques scènes d'*Horace* et de *Polyeucte*), quelle âme étrange et quel maniaque d'héroïsme emphatique et inhumain! Et croyez bien qu'il s'est repenti du *Cid*, et qu'il l'aurait conçu autrement vingt ans plus tard. Une fille qui aime mieux son amant que son père[1] (car c'est cela au fond), une fille dont la volonté est impuissante à étouffer la passion et qui reste sympathique par cela même, quel scandale! Mais il ne recommencera pas. Un instant, il nous montre la victoire d'un devoir incontestable (Horace), puis d'un devoir plus douteux (Polyeucte) sur la passion; mais cela ne lui suffit plus : ce qu'il exalte, c'est le triomphe de la volonté toute seule, ou tout au plus de la volonté toute appliquée à quelque devoir extraordinaire, inquiétant, atroce, et dans la conception duquel se retrouvent, avec la naïve et excessive estime des « grandeurs de chair » (PASCAL), les idées de l'*Astrée*[2] et de la *Clélie*[3] sur la femme, et les doctrines du XVI[e] siècle sur la séparation de la morale politique et de l'autre morale. Auguste déjà, croyez-vous qu'il pardonne simplement par bonté? Non; mais un peu par politique et surtout par orgueil, pour jouir de sa volonté et parce que l'effort en est illustre aux yeux de l'univers : cela est dit vingt fois dans la pièce. Et Rodelinde (*Pertharite*), Dircé (*Œdipe*), Sophonisbe, Pulchérie, Bérénice, Camille (*Othon*), Eurydice (*Suréna*), etc., qu'aiment-elles et quelle gloire leur faut-il, sinon de prouver la force incommensurable de leur volonté par quelque sacrifice absurde et qui ne paraît point leur coûter, tant elles en sont payées par leur orgueil? Tous ces héros (et la plupart sont des héroïnes) ressemblent plus ou moins à ce surprenant Alidor de la *Place Royale*[4] quittant sa maîtresse qu'il aime sans but, sans raison, pour rien, pour le plaisir de se sentir fort. Si cela était possible, Corneille

1. Il s'agit de CHIMÈNE dans le *Cid*.
2. L'*Astrée*, roman pastoral célèbre au XVII[e] siècle, par Honoré d'URFÉ.
3. La *Clélie*, roman de M[lle] de SCUDÉRY.
4. La *Place Royale*, comédie du début de CORNEILLE.

nous montrerait l'acte volontaire en soi, hors du monde des accidents, sans une matière où il s'applique, se prenant lui-même pour but. Est-ce forcer les mots que de voir dans ce poète de la volonté toute pure quelque chose comme le Kant[1] du théâtre tragique? Cet homme qui, faisant à la Duparc sa cour grondeuse, lui déclare superbement « qu'elle ne passera pour belle chez la race future qu'autant qu'il l'aura dit » (et qu'est-ce que cela pouvait bien faire à Marquise?), n'a jamais compris ni aimé la femme, qui est inconscience, faiblesse et charme. On sent chez lui une énergie qui vient du Nord : c'est bien le fils des hommes hardis et sombres descendus des mers gelées et qui jadis avaient occupé son pays avec le duc Rollon. Sous sa rhétorique romaine et sa subtilité espagnole, c'est un Danois des anciens âges, un Northman, un homme de fer et de glace, un monstre, un barbare. Racine est un Français de France; il a la grâce, la raison harmonieuse, le bon sens, la sobriété, la vérité psychologique. C'est un grand signe pour lui d'avoir été hautement préféré par celui de nos siècles littéraires où nos qualités et nos défauts se sont le plus librement développés, ont le moins profondément subi l'influence des littératures anciennes ou étrangères.

(*Les Contemporains,* 2e série[2].)

A PROPOS D'UN LIVRE DE CLASSE

Voilà certes une édition modèle[3]. Mais savez-vous l'effet le plus sûr de ce luxe intelligent d'explications et de commentaires? On lit l'Introduction, on parcourt les notes, on effleure les notices, on a plaisir à retrouver là des pages aimables ou belles de Mme de Motteville, de Retz, de Mme de Sévigné, de Mme de La Fayette ou de Saint-Simon. Et puis... on oublie de lire les oraisons funèbres, car ce n'est presque plus la peine, et d'ailleurs ce serait, par comparaison,

1. Kant (1724-1804), métaphysicien allemand.
2. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
3. Il s'agit d'une édition des *Oraisons funèbres* de Bossuet, commentée par M. Jacquinet.

une lecture bien austère. M. Jacquinet joue ce mauvais tour à Bossuet : il « l'illustre » si bien qu'il ne nous laisse plus le temps de le lire, et l'on a peur aussi que le texte ne soit beaucoup moins agréable que les éclaircissements. Les élèves qui auront cette commode édition entre les mains n'y liront pas un mot de Bossuet. Ils se contenteront des « analyses résumées », les misérables ! Et, au fond, — bien entre nous, — sauf les morceaux connus (Celui qui règne dans les cieux... Un homme s'est rencontré... O nuit désastreuse !... Restait cette redoutable infanterie... Venez, peuples...), qui a jamais lu les oraisons funèbres? Jules Favre [1] autrefois, à ce qu'on assure, et peut-être M. Nisard, et de nos jours M. Ferdinand Brunetière.

On a grand tort, pourtant, de ne pas les lire. Pourvu qu'on s'y applique un peu, on ne jouit pas seulement du charme impérieux de ce style qui, avec toute sa majesté, est si libre, si hardi, si savoureux, aussi savoureux vraiment que celui de Mme de Sévigné ou de Saint-Simon : grâce aux annotations et aux appendices de M. Jacquinet, qui rafraîchissent nos souvenirs et nous permettent de saisir toutes les intentions et de suppléer aux sous-entendus, on voit revivre les morts illustres sur qui cette grande parole est tombée, et l'on s'aperçoit que c'étaient des créatures de chair et de sang, et que presque tous ont eu des figures expressives et originales et des destinées singulières.

Voici Henriette de France, une petite femme sèche et noire, une figure longue, une grande bouche et des yeux ardents ; fanatique en religion, avec une foi absolue au droit des couronnes — une reine Frédérique moins jeune, moins aimable et moins belle. Et quelle vie! Des années de lutte enragée et de douleurs sans nom ; neuf jours de tempête pendant qu'elle va chercher des soldats à son mari ; des chevauchées à la tête des troupes qu'elle ramène, et des nuits sous la tente ; une invasion au milieu des canonnades ; un accouchement tragique entre deux alertes ; la mère séparée de sa petite fille, ne

1. Jules Favre (1809-1880), avocat et homme d'État.

sachant ce qu'elle est devenue ; puis, en France, l'hospitalité maigre et humilliante, la pension mal payée par Mazarin; pas de bois en plein hiver pendant la Fronde; la veuve du roi décapité pleurant du matin au soir et, parmi ses larmes, prise de gaietés subites, par des retours inattendus du sang de Henri IV ; et la dévotion finale, murée et profonde comme un tombeau, la mort anticipée dans le silence du couvent des Visitandines...

Et voici la fille, Henriette d'Angleterre, un berceau ballotté dans les hasards de la guerre civile, une enfance triste dans un intérieur froid, gêné et presque bourgeois, de reine exilée. Elle sort de là parfaitement simple et bonne, et tous les contemporains, sans exception, vantent sa douceur. De grands yeux, une jolie figure irrégulière dont toute la séduction vient du rayonnement de l'esprit, et si charmante qu'on ne voit plus la taille déviée. La voilà amoureuse et aimée de Louis XIV, puis précipitée du haut de ses espérances, mariée à un homme qui n'aimait pas les femmes; romanesque et trompant son propre cœur dans de périlleuses coquetteries; d'ailleurs vive, intelligente, nullement guindée, aimée des hommes de lettres, bonne enfant avec eux; adorable, adorée, triomphante (avec plus d'une blessure au cœur), jusqu'au verre de chicorée et à la « nuit effroyable »...

C'est maintenant une figure plus effacée, mais naïve et douloureuse : la reine Marie-Thérèse, une belle fille blonde et blanche, moutonnière et tendre sous un empois héréditaire d'orgueil royal. Enfant, elle regarde passer, en cachette, d'une fenêtre de l'Escurial [1], les cavaliers français tout enrubannés, et les compare à un jardin qui marche. Elle aime Louis XIV comme une petite pensionnaire ; elle souffre pendant vingt ans de ses infidélités comme une petite bourgeoise malheureuse en ménage ; toujours blanche, toujours innocente et toujours amoureuse, reine et brebis.

Et, pour faire contraste, voici la princesse Palatine, échappée de son couvent, mariée par ambition, toujours endettée,

1. Palais des rois d'Espagne, à quelque distance de Madrid.

fine, intrigante, allant de Mazarin à Condé et complotant avec Retz, manœuvrant à l'aise dans l'eau trouble de la Fronde, souverainement belle avec un sourire mystérieux, débauchée, libre penseuse, je ne sais quel air d'aventurière, de princesse ruinée, de grande dame bohème, de Fédora, de Slave énigmatique et perverse longtemps avant l'invention du type. Et tout y est, même, à la suite d'un songe (toutes ces femmes-là croient aux songes), la conversion soudaine et absolue de la vieille pécheresse qui n'a plus rien à attendre des hommes... Et voici, en regard, une tête correcte de haut fonctionnaire, Michel Le Tellier, esprit lucide, appliqué, adroit et souple, ayant l'art de faire croire au roi que c'est le roi qui fait tout; intègre, mais établissant richement toute sa famille, jusqu'aux petits-cousins; froid, figé, impassible, mais pleurant de joie à son lit de mort parce que Dieu lui a laissé le temps de signer la révocation de l'édit de Nantes...

Enfin voici venir le héros violent à la tête d'aigle, le grand Condé. Avez-vous vu son buste au petit musée de la Renaissance? Un nez prodigieux, des yeux saillants, des joues creuses, une bouche tourmentée, vilaine, soulevée par les longues dents obliques; point de menton; en somme, un nez entre deux yeux étincelants. Le superbe chef de bande, en dépit de la littérature, même de la théologie dont on l'avait frotté! Grand capitaine à vingt ans, fou d'orgueil après ses quatre victoires, fou de colère après seize jours de prison, ivre de haine jusqu'au crime et à la trahison, il revient, lion maté par le renard Mazarin, s'effondrer aux pieds du roi le plus roi qu'on ait jamais vu. Et puis c'est fini, sauf l'éclair de Senef. On ne songe pas assez à ce qu'il y a eu de particulier et de douloureux dans cette destinée. Toute la gloire au commencement, puis une vie ennuyée d'homme de prose dans une société décidément organisée et réglée ; une mélancolie de fauve renfermé dans une cage invisible, de vieil aigle attaché sur sa mangeoire, déplumé par places, la tête entre ses deux ailes remontées... à ce point que le maître des cérémonies funèbres du grand siècle pourra louer la pitié, la bonté et les vertus chrétiennes de ce dernier des barons féodaux.

Voilà ce qu'il faut se dire pour goûter vraiment les oraisons funèbres, et voilà ce que le commentaire de M. Jacquinet nous permet au moins d'imaginer. Et il faut aussi se représenter le lieu, le théâtre, la mise en scène : un de ces catafalques lourds et somptueux, comme nous en décrit Mme de Sévigné, avec d'innombrables cierges et de hauts lampadaires, et des figures allégoriques dans le genre « pompeux »; les gentilshommes, les grandes dames en noir, velours et falbalas, en raides et opulentes toilettes; tout l'appareil d'une cérémonie de cour, et, sur les figures graves, un air de parade et de représentation. Voyez par là-dessus le Bossuet de Rigaud, front arrondi et dur comme un roc, bouche sévère, face ample et bien nourrie, tête rejetée en arrière, magnifique dans l'écroulement des draperies pesantes et des satins aux belles cassures (il ne traînait pas toutes ces étoffes en chaire, mais je les vois ainsi quand même) ; Bossuet, gardien et captif volontaire d'un des plus puissants systèmes de dogmes religieux et sociaux qui aient jamais maintenu dans l'ordre une société humaine, et participant, dans toute son attitude, de la majesté des fictions dont il conservait le dépôt. Sur les cadavres « très illustres » enfouis sous cette pompe, il jette les paroles pompeuses qui disent leur néant; et cependant il leur refait une vie terrestre toute pleine de mérites et de vertus, car il le faut, car cela convient, car cela importe au bon ordre des choses humaines. Et tout, l'appareil éclatant des funérailles et des louanges convenues, tout contribue à rendre plus ironique cette majestueuse comédie de la mort où les paroles sonores, préparées d'avance, sur la vanité de toutes choses, ne sont qu'une suprême vanité.

(*Les Contemporains,* 1re série[1].)

COMMENT VOLTAIRE IMITE SHAKESPEARE ET LES TRAGIQUES GRECS

Les plus beaux sujets, les plus tragiques, les plus terribles, Voltaire les rapetisse, les déforme, les tourne en vulgaires

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

mélodrames. C'est pitié de voir ce qu'il fait de Shakespeare, d'Eschyle et de Sophocle. S'il imite le *Jules César* du poète anglais, il le trouve trop simple et, pour le « corser[1] », pour le rendre plus pathétique, il fait de Brutus le fils de César. Après quoi, il ne sait plus comment finir. Brutus, fort embarrassé, se dérobe, s'efface et passe la main à Cassius. Voilà tout un drame gâché, et pourquoi? Pour un enfantillage, pour le petit mouvement de surprise que nous pourrons avoir en entendant César dire à Brutus : « Je suis ton père. » — Et *Hamlet*, qu'en a fait Voltaire? Il en a fait *Sémiramis*, hélas! Supposez qu'Hamlet ignore sa naissance, ne sache point que Gertrude est sa mère et ne l'apprenne qu'au troisième acte; supposez que Gertrude, prise de remords, n'ait pas épousé son complice Claudius, mais qu'elle veuille épouser Hamlet, ignorant qu'il est son fils; supposez que le spectre du roi assassiné n'apparaisse que pour empêcher cet inceste, et qu'il apparaisse en plein jour et devant toute la cour assemblée; supposez que cette apparition soit d'ailleurs parfaitement inutile et qu'il y ait un « grand prêtre » qui sait tout et qui révèle tout à Hamlet; supposez qu'Hamlet soit d'autant plus monté[2] contre Claudius que celui-ci est son rival auprès d'Ophélie; supposez que presque tout le rôle d'Hamlet, ses angoisses, ses luttes intérieures, sa folie feinte, aient été retranchés; supposez, enfin, qu'on ait enlevé d'*Hamlet* tout ce qui fait la beauté d'*Hamlet*, pour y substituer des mystères et des complications futiles,..... et vous aurez *Sémiramis*.

Et les *Choéphores* d'Eschyle, et l'*Électre* de Sophocle, qu'en a fait Voltaire dans son *Oreste?* Exactement (quoique moins bien) ce qu'en auraient fait Bouchardy[3] ou Ducange[4]. Je sup-

1. *Corser*, au figuré : rendre consistant.

2. *Monté*, c'est-à-dire *exaspéré*. Cette expression appartient à la langue vulgaire.

3. Bouchardy, auteur dramatique contemporain, qui a fait le *Sonneur de Saint-Paul*, *Lazare le pâtre*.

4. Ducange (1783-1833), romancier et dramaturge français, connu surtout par son mélodrame intitulé *Trente ans ou la Vie d'un joueur*. — Un érudit français du XVII[e] siècle, célèbre par ses travaux sur le moyen âge, a porté le même nom.

pose ici que vous avez présentes à la mémoire, dans leur farouche simplicité, la tragédie d'Eschyle et celle de Sophocle. Voici les divers enjolivements mélodramatiques que Voltaire y a apportés. D'abord c'est un naufrage qui jette Oreste et Pylade sur le rivage d'Argos; et ils ne savent où ils sont. Pourquoi ce naufrage? Pour rien ; parce que, dans un mélodrame qui se respecte, il n'y a jamais trop d'intrusions du hasard ni trop de surprises. Dans Sophocle, l'urne qu'apporte Oreste est vide, et il raconte simplement qu'il a vu mourir Oreste et qu'il ramène ses cendres[1]. Tout cela est bien simple! Ici Oreste raconte à Égisthe et à Clytemnestre qu'il a tué de sa propre main le fils d'Agamemnon, et l'urne contient, en effet, des cendres.

. . . .

En somme, Voltaire n'a pas vu bien clair. Il n'a pas vu qu'il y a dans les tragédies de Corneille et de Racine tout autant d'action que cette forme dramatique en peut admettre ; qu'augmenter la part de l'action extérieure, des surprises, des coups de théâtre, qui le plus souvent veulent être longuement amenés et expliqués, c'est diminuer d'autant la part de l'analyse et du développement des caractères et des passions; que déplacer ainsi l'intérêt, le transporter des hommes aux événements, altérer par là le fond de la tragédie, et cependant en maintenir la forme et l'appareil, c'était, en réalité, la diminuer, la corrompre, la déshonorer. Il n'a pas compris que la façon dont il entendait le drame appelait, exigeait une forme plus large et plus commode, la faculté de se mouvoir dans le temps et dans l'espace par la suppression des unités de jour et de lieu, et la prose au lieu du vers, ou tout au moins un vers moins « noble » et moins guindé : cela lui aurait permis de mieux expliquer ses situations, de préparer plus commodément et plus clairement ses surprises et ses coups de théâtre, et de répandre un peu de lumière

1. Oreste, éclairé sur son origine par un oracle, revient en effet à Argos, sous un nom d'emprunt, pour venger le meurtre de son père Agamemnon. Il fait croire à Clytemnestre, sa mère, et à son complice Égisthe, pour calmer leur défiance, qu'Oreste est mort ; et après avoir ainsi endormi leurs inquiétudes, il les immole tous deux, de concert avec Électre sa sœur.

dans la conduite de ses pièces, où bien des points restent vagues et obscurs. En somme, Voltaire a péché à la fois par une certaine grossièreté et vulgarité de conception dramatique, et par une aveugle soumission aux règles les moins essentielles de la tragédie classique. Il a fait des mélodrames en mauvais vers étriqués et nobles, des mélodrames mal habillés en tragédies. Et, comme j'y retrouve intactes les trois unités, comme je n'y vois ni mélange du comique ou du familier avec le tragique, ni lyrisme, ni poésie, ni pittoresque, ni thèses sociales, ni mélancolie, ni truculence, ni rien, on ne peut même pas dire que ce soient déjà des espèces de drames romantiques, ce qui ne serait pourtant pas encore grand'chose.

(*Impressions de théâtre*, 2e série [1].)

LE GÉNIE DE LAMARTINE

De génie plus authentique et de vie plus belle que le génie et la vie de Lamartine, je n'en trouve point. Doucement élevé, en pleine campagne, par des femmes et par un prêtre romanesque, n'ayant pour livres que la Bible, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, il s'en va rêver en Italie et se met à chanter. Et aussitôt les hommes reconnaissent que cette merveille leur est née : un poète vraiment inspiré, un poète comme ceux des âges antiques, ce « quelque chose de léger, d'ailé et de divin » dont parle Platon.

Ce poète, aussi peu « homme de lettres » qu'Homère, ce qu'il exprimait sans effort, c'était tous les beaux sentiments tristes et doux accumulés dans l'âme humaine depuis trois mille ans : l'amour chaste et rêveur, la sympathie pour la vie universelle, un désir de communion avec la nature, l'inquiétude devant son mystère, l'espoir en la bonté du Dieu qu'elle révèle confusément ; je ne sais quoi encore, un suave mélange de piété chrétienne, de songe platonicien, de voluptueuse et grave langueur.

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

Mais qui dirait cela mieux que Sainte-Beuve? « En peignant ainsi la nature à grands traits et par masses, en s'attachant aux vastes bruits, aux grandes herbes, aux larges feuillages, et en jetant au milieu de cette scène indéfinie et sous ces horizons immenses tout ce qu'il y a de plus vrai, de plus tendre et de plus religieux dans la mélancolie humaine, Lamartine a obtenu du premier coup des effets d'une simplicité sublime, et a fait, une fois pour toutes, ce qui n'était qu'une seule fois possible. »

Loué soit-il à jamais! On se fatigue des prouesses de la versification [1]. On est las quelquefois du style plastique et de ses ciselures, du pittoresque à outrance, de la rhétorique impressionniste et de ses contournements. Et c'est alors un délice, c'est un rafraîchissement inexprimable que ces vers jaillis d'une âme comme d'une source profonde, et dont on ne sait « comment ils sont faits ».

Sans compter que parmi ces vers de génie, — à travers les nonchalances, les maladresses et les naïvetés de facture qui rappellent les très anciens poètes, et parfois aussi à travers les formules conservées du XVIIIe siècle, — des vers éclatent et des strophes (les poètes le savent bien), d'une beauté aussi solide, d'une plénitude aussi sonore, d'une couleur aussi éclatante et d'une langue aussi inventée que les plus beaux passages de Victor Hugo ou de Leconte de Lisle [2].

Rappellerai-je que ce roi de l'élégie amoureuse et religieuse est aussi le poète de la *Marseillaise de la paix*, des *Révolutions*, des *Fragments des livres antiques ;* que nul n'a plus aimé les hommes ni annoncé avec une éloquence plus impétueuse l'Évangile des temps nouveaux; qu'il a fait *Jocelyn*, cette épopée du sacrifice et le seul grand poème moderne que nous ayons? que nul n'a exprimé comme lui la conception idéaliste de l'univers et de la destinée, et qu'enfin c'est dans *Harold*, dans *Jocelyn* et dans la *Chute d'un ange* que se trouvent

1. C'est-à-dire du soin exagéré qu'apportent certains poètes dans les combinaisons rythmiques et dans la recherche de la rime.

2. M. Leconte de Lisle, poète contemporain et successeur de Victor Hugo à l'Académie française. On a de lui, entre autres, les *Poèmes antiques*, les *Poèmes barbares*, les *Poèmes tragiques*.

les plus beaux morceaux de poésie philosophique qui aient été écrits dans notre langue?

(*Les Contemporains*, 4e série [1].)

INTÉRÊT DE LA TRAGÉDIE GRECQUE

Quand Phèdre, écrasée de terreur, tombe sur ses genoux en criant : « Pardonne! » c'est bien, si vous voulez, vers Minos qu'elle crie [2], mais nous comprenons que c'est surtout vers le Dieu de Racine.

Là est l'intérêt profond de quelques-unes de nos tragédies classiques. Comme le fond en est, si je puis dire, de beaucoup antérieur [3] à la forme, elles embrassent d'immenses parties de l'histoire des hommes et présentent simultanément, à des plans divers, l'image de plusieurs civilisations; Phèdre a peut-être quatre mille ans, de par le Minotaure et les exploits de Thésée; elle a vingt-quatre siècles par Euripide, elle en a dix-huit par Sénèque, elle en a deux par Racine, et enfin elle est d'hier par tout ce que Racine n'y a peut-être pas mis et que j'y ai senti tout de même. Elle est de toutes ces époques à la fois; elle est éternelle, entendez contemporaine de notre race à toutes les périodes de son développement. Et voyez quelle grandeur et quelle profondeur donne à l'œuvre la mythologie primitive dont elle est toute pénétrée. Quand Phèdre nomme son aïeul le Soleil, quand Aricie nomme son aïeule la Terre, nous nous rappelons soudain nos lointaines origines, et que la Terre et le Soleil sont en effet nos aïeux, et que nous tenons à Cybèle par le fond mystérieux de nos êtres, et que nos passions ne sont en somme que la transformation dernière de forces éternelles et fatales et comme leur affleurement d'une minute à la surface de ce monde de phénomènes. Et ainsi (qui l'eût cru?) des impressions darwinistes finissent par se dégager de cette œuvre éminemment chrétienne.

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
2. Racine, *Phèdre*, acte IV, scène vi.
3. *Antérieur*, en ce sens que la légende dont elles s'inspirent remonte à la plus haute antiquité.

Les tragédies classiques sont charmantes parce qu'elles sont infiniment suggestives, et qu'elles fournissent d'admirables thèmes au rêve et au souvenir. Il est certain que les comédies et les drames qui nous mettent sous les yeux des mœurs ou des histoires d'aujourd'hui nous causent des plaisirs plus vifs ou des émotions plus fortes. Jamais vous ne pleurerez à une tragédie, ni n'en aurez envie, je pense. Mais votre esprit s'y occupera et s'y délectera de diverses manières. D'abord vous goûterez, d'une âme tranquille, la beauté un peu refroidie de la forme ; puis, si cela vous plaît, vous transposerez la fable, vous la « moderniserez », vous l'imaginerez se déroulant chez nous, vous prêterez aux personnages des corsages collants et des habits noirs [1], et peut-être alors vous sentirez-vous tout près d'être touchés. Ou bien, par un amusement inverse, après avoir approché la fable de vous, vous remonterez jusqu'à ses lointaines origines ; vous chercherez à reconnaître dans le drame les apports des siècles successifs, et vous aurez la joie de planer sur les âges à la façon d'un dieu.

(*Impressions de théâtre,* 1re série [2].)

LES FEMMES DE FRANCE

Voici la contemporaine de Jeanne d'Arc, l'excellente Christine de Pisan, si digne, si naïve, si pleine de vertu et de prud'homie, qui, raide comme un personnage de vitrail, s'applique, avec le grand sérieux des bonnes âmes du moyen âge, gauchement et gravement, à enserrer la langue balbutiante de son siècle dans la forme du style cicéronien comme dans un heaume lourd et trop large. Les *Dits moraux et enseignements utiles et profitables,* le *Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles,* le *Trésor de la Cité des dames,* les adorables titres, et qui fleurent l'antique sapience [3] ! Et quelle joie de lui voir défendre l'honneur des dames contre ce mé-

1. C'est-à-dire des modes contemporaines, pour que la transposition soit plus complète.
2. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
3. *Sapience,* sagesse.

chant railleur de Jean de Meung[1] ! Si je ne me trompe, nous retrouverons quelque chose de cette honnête candeur chez Madeleine de Scudéry, la vierge sage, d'âme héroïque et d'esprit prolixe. Voici Marguerite d'Angoulême[2], très savante, très entortillée, toute fumeuse de la Renaissance, souriante, gaie et bonne à travers tout cela, avec son grand nez sympathique, le nez de son frère François Ier. — Puis, c'est l'autre Marguerite, Marguerite de Valois, point pédante celle-là, dégagée, galante avec une entière sécurité morale, que rien n'étonne, qui raconte si tranquillement la Saint-Barthélemy, la première femme de son siècle qui écrive avec simplicité ; une inconsciente, un aimable monstre, comme nous dirions aujourd'hui que nous aimons les mots plus gros que les choses[3]. — Je mets ensemble les enamourées, les femmes brûlantes, les Saphos, chacune exhalant sa peine dans la langue de son temps : Louise Labbé[4] mettant de l'érudition dans ses sanglots ; Mlle de Lespinasse[5] mêlant aux siens de la sensibilité et de la vertu, Desbordes-Valmore[6] des clairs de lune et des saules pleureurs...

Mlle de Gournay[7] est une antique demoiselle pleine de science, de verdeur et de virilité, une vieille amazone que Montaigne, son père adoptif, dut aimer pour sa candeur, une respectable fille qui a l'air d'un bon gendarme quand, dans son style suranné, elle défend contre Malherbe ses « illustres vieux ». Je crois la voir donner la main à Mme Dacier[8], cette

1. Jean de Meung (1260-1322), l'un des auteurs du *Roman de la Rose*, avec Guillaume de Lorris.

2. On a, sous le nom de Marguerite d'Angoulême, un recueil de poésies intitulé : *les Marguerites de la Marguerite des princesses*.

3. Des mots qui exagèrent la pensée.

4. Louise Labbé (1526-1566), femme poète, née à Lyon. Elle avait appris les langues anciennes et modernes. Ses œuvres, prose et vers, ont été imprimées à Lyon en 1555.

5. Mlle de Lespinasse (1731-1776), femme auteur, célèbre par son esprit. Elle fut liée avec la marquise du Deffant, Mme Geoffrin, et avec d'Alembert. On a d'elle un recueil de lettres.

6. Mme Desbordes-Valmore, poète élégiaque du xixe siècle.

7. Mlle de Gournay (1566-1645), connue surtout par son intimité avec Montaigne, qui l'appelait sa « fille d'alliance ». Elle publia, après la mort du moraliste, une édition des *Essais*, pour lesquels elle éprouvait un véritable enthousiasme.

8. Mme Dacier (1651-1720), érudite du xviiie siècle, qui traduisit Homère et prit

autre Clorinde de la naïve érudition d'antan. — Mlle de Montpensier[1] est une héroïne de Corneille, très fière, très bizarre et très pure, sans nul sentiment du ridicule, préservée des souillures par le romanesque et par un immense orgueil de race ; qui nous raconte, tête haute, l'interminable histoire de ses mariages manqués ; touchante enfin dans son inaltérable et superbe ingénuité quand nous la voyons, à quarante-deux ans, aimer le jeune et beau Lauzun (telle Mandane aimant un officier du grand Cyrus[2]) et lui faire la cour, et le vouloir, et le prendre, et le perdre. — Le sourire discret de la prudente et loyale Mme de Motteville[3] nous accueille au passage. — Mais voici Mme de Sévigné, cette grosse blonde à la grande bouche et au nez tout rond, cette éternelle réjouie, d'esprit si net et si robuste, de tant de bon sens sous sa précocité ou parmi les vigoureuses pétarades de son imagination, femme trop bien portante seulement, d'un équilibre trop imperturbable et mère un peu trop bavarde et trop extasiée devant sa désagréable fille[4] (à moins que l'étrange emportement de cette affection n'ait été la rançon de sa belle santé morale et de son calme sur tout le reste). — A côté d'elle son amie Mme de Lafayette, moins épanouie, moins débordante[5], plus fine, plus réfléchie, d'esprit plus libre, d'orthodoxie déjà plus douteuse, qui, tout en se jouant, crée le roman vrai[6], et dont le fauteuil de malade, flanqué assidûment de La Rochefoucauld vieilli, fait déjà un peu songer au fauteuil d'aveugle de Mme du Deffand. — Et voyez-vous, tout près, la mine circonspecte de Mme de Maintenon, cette femme si sage, si sensée, et l'on peut dire, je crois, de tant de vertu, et dont on ne saura jamais pourquoi elle est à ce point antipathique, à

part à la querelle des anciens et des modernes, en se rangeant du côté des anciens.

1. La Grande *Mademoiselle*, fille de Gaston d'Orléans.

2. Le *Grand Cyrus*, un des romans de Mlle de Scudéry.

3. Confidente d'Anne d'Autriche, Mme de Motteville a laissé d'intéressants *Mémoires* sur la Fronde.

4. Mme de Grignan.

5. Mme de Sévigné appelait son amie Mme de Lafayette *le brouillard*.

6. Son roman principal est *la Princesse de Clèves*, délicate et touchante histoire d'amour.

moins que ce ne soit simplement parce que le triomphe de la vertu adroite et ambitieuse et qui se glisse par des voies, non pas injustes ni déloyales, mais cependant obliques et cachées, nous paraît une sorte d'offense à la vertu naïve et malchanceuse ; type suprême, infiniment distingué et déplaisant, de la gouvernante avisée qui s'impose au veuf opulent[1], ou de l'institutrice bien élevée qui se fait épouser par le fils de la maison !... — Puis c'est, à l'arrière-plan, Mme Deshoulières[2], besogneuse, « ayant eu des malheurs », intrigante cherchant à placer ses deux filles, suspecte d'un peu de libertinage[3] d'esprit, avec je ne sais quoi déjà du bas-bleu[4] et de la déclassée... (*Les Contemporains*, 3e série [5].)

COMMENT PROCÈDENT LES AUTEURS DE « PENSÉES »

Ce sont les mots eux-mêmes et les tours de phrase connus qui suggèrent le plus de pensées.

Voici d'abord une formule d'un assez grand usage. Il s'agit de trouver quatre sentiments, passions, vices, vertus, qualités, défauts, etc., dont les deux premiers soient entre eux dans le même rapport que les deux derniers. Le schème ordinaire est celui-ci : ... *est à* ... *ce que* ... *est à* ... Il est évident que, dès qu'on a les deux premiers mots, on parvient presque toujours à trouver les deux autres. Par exemple (mais il va sans dire que mes exemples n'ont aucun prix : je les improvise, et ils valent exactement ce qu'ils me coûtent), on me donne *pudeur* et *innocence*. Voyons un peu : *La pudeur est à l'innocence*... mettons : *ce que la modestie est*

1. Il s'agit ici de Louis XIV, que Mme de Maintenon épousa. Elle avait été introduite à Versailles comme institutrice des enfants de Mme de Montespan, qu'elle remplaça dans la faveur du roi.

2. Mme Deshoulières, auteur de poésies pastorales. Ses poésies philosophiques, inspirées de Lucrèce, mériteraient d'être connues.

3. On appelait au xviie siècle un *libertin*, l'homme que nous nommerions *libre penseur*.

4. On désigne sous le nom de *bas-bleu*, et cela par ironie, une femme qui se pique de littérature.

5. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

à la vertu; ou bien : *ce que le duvet est à la pêche,* ou bien *ce qu'un léger voile est à la beauté.* Et alors la « proportion » se corse d'une image. — Autre exemple. Je prends *mélancolie* et *tristesse;* je songe tout de suite à *rire* et *gaieté,* et j'écris : *La mélancolie n'est pas plus de la tristesse que le rire n'est de la gaieté.* Cela ne veut rien dire, mais on ne s'en douterait pas.

Nous appellerons cela la pensée *algébrique.*

La préoccupation de faire des antithèses suggère aussi beaucoup de pensées. Il est rare que la réunion de mots exprimant des idées contraires n'ait pas l'air de signifier quelque chose. *L'amitié naît des confidences...* voilà qui n'est pas difficile à trouver. Cherchez l'antithèse, et vous obtiendrez cette maxime, qui vous a un air fin et qui en vaut une autre : *L'amitié naît des confidences, et elle en meurt.*

Ou bien le mot *larme* vous vient à l'esprit, et il suscite immédiatement le mot *sourire.* Vous marmottez : *Il y a des larmes..., il y a des larmes...,* et, comme vous ne voulez rien dire de commun, vous trouvez d'abord, je suppose : *Il y a des larmes qui remercient.* La pensée est faite; vous n'avez qu'à ajouter : *et des sourires qui reprochent.* A moins que vous ne préfériez *des larmes qui disent au revoir et des sourires qui disent adieu,* ou *des larmes qui rient et des sourires qui pleurent.* Cela n'est point de première force; mais à la dixième tentative je trouverais peut-être mieux, et d'ailleurs je ne m'occupe ici que du procédé.

Nous appellerons cela la pensée *antithétique.*

D'autres fois on s'applique à ébouriffer ses contemporains; on contredit brusquement, sans crier gare, le sens commun et les impressions les plus naturelles. Par exemple, on s'écrie tout à coup : *Il n'est pire orgueil que l'humilité chrétienne;* ou encore : *La vertu est le plus odieux des calculs, parce qu'il est le plus sûr.* Presque toujours ces boutades ont un air profond. Quand elles risquent d'être trop impertinentes, on ajoute [1] : *souvent, quelquefois; il est des cas...*

1. Comme l'a fait La Rochefoucauld dans la seconde édition de ses *Maximes.*

Nous appellerons cela la pensée *paradoxale*.

Après le genre tranchant, fendant, le genre suave, poétique, idéaliste. On avise quelque sentiment ou quelque façon d'agir particulièrement honorable, et on tâche d'en donner quelque raison ou d'en tirer quelque remarque qui témoigne à la fois de notre esprit et de notre cœur. A cette catégorie se rapportent toutes les réflexions sur ce thème, qu'il est meilleur d'aimer que d'être aimé. On dira fort bien : *Celui que j'aime ne me doit rien, puisque je l'aime!* Beaucoup de pensées de cette espèce commencent ainsi : *Il y a une douceur secrète... Il y a je ne sais quel charme... Il y a un plaisir délicat...* Par exemple : *Il y a un plaisir délicat, pour un bel homme, à respecter la femme de son ami.*

Comme ce genre supporte et même suppose une psychologie très fine, on ne craindra pas, au besoin, d'allonger un peu la pensée, en la tarabuscotant. On dira : *L'opinion publique, en flétrissant l'homme qui est l'obligé de sa maîtresse, ne laisse-t-elle pas entendre que la femme nous fait, en se donnant, un don complet auquel elle ne saurait ajouter sans le diminuer par là même !*

Nous appellerons cela la pensée *genre Vauvenargues* ou *genre Joubert*. Celles que je viens de produire sont du Joubert-Jocrisse ou du Vauvenargues-Guibollard; mais, encore une fois, je n'ai voulu qu'indiquer le tour et le ton.

Ou bien on prend des vertus proches voisines ou des vices parents, et l'on s'évertue à saisir les nuances qui les distinguent. Soit *orgueil, vanité, amour-propre, fatuité*. On écrit bravement : *L'orgueil est viril, la vanité est féminine, l'amour-propre est humain. — La fatuité est la vanité de l'homme dans ses rapports avec la femme. — Il y a un moindre abîme entre la modestie et l'orgueil qu'entre l'orgueil et la vanité*, etc.

Nous appellerons cela la pensée *définition*.

On peut être plus banal encore sans en avoir l'air. On prend la réflexion la plus vulgaire et on lui donne, par une image imprévue, une apparence de nouveauté.

Notre imagination dépasse ordinairement ce que nous apporte la réalité. Voilà certes une pensée qui n'a rien de rare.

Eh bien, travaillons là-dessus. Nous nous rappelons que l'imagination est « la folle du *logis* »; c'est une première indication. Creusons ce mot *logis*, et nous ne tarderons pas à écrire : *L'imagination est une maîtresse d'auberge qui a toujours plus de chambres que de clients.*

Nous appellerons cela la pensée *pittoresque*.

Enfin il y a telle idée plate et incolore, telle banalité honteuse, tel truisme misérable, qu'un tour sentencieux réussit à déguiser en pensée. Exemple : *Attendre est peut-être le dernier mot de la politique.*

Nous appellerons cela la pensée à la *Royer-Collard*.

Pour conclure, les pensées et maximes sont un genre épuisé et un genre futile.

(*Les Contemporains,* 2e série, *Comtesse Diane*[1].)

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

FRANCE (Anatole)

M. France (Anatole) est né à Paris le 16 avril 1844. Il a fait ses études au collège Stanislas.

En 1873 il publia les *Poèmes dorés,* et les *Noces corinthiennes* en 1876.

Vinrent ensuite *Jocaste* et *le Chat maigre* en 1879, et deux ans après *le Crime de Sylvestre Bonnard,* 1881. En 1882, il donna les *Désirs de Jean Servian, Abeila* en 1883, *le Livre de mon ami* en 1885, *Nos enfants* en 1886, *Balthazar* en 1889, *Thaïs* en 1890, et en 1893 *la Rôtisserie de la reine Pédauque* et les *Opinions de M. Jérôme Coignard.*

A ce riche fonds il faut ajouter les nombreux et remarquables articles littéraires qu'il a publiés pendant plusieurs années dans le journal *le Temps,* et les quatre volumes intitulés *la Vie littéraire,* qui ont paru de 1888 à 1892.

M. France n'est pas seulement l'élégant poète des *Nuits corinthiennes,* et le charmant conteur de *Sylvestre Bonnard.* C'est un critique pénétrant qui reçoit des œuvres littéraires de vives impressions, qu'il exprime avec une vivacité communicative. Et ces impressions sont vives et variées, comme l'intelligence qui les dicte, embrassant à la fois et sans disparate un artiste ému par le spectacle de la beauté, et un érudit curieux ; un admirateur passionné de l'antiquité grecque et latine, et un véritable *enfant du siècle,* que nous voyons, ici, sans illusion, désabusé, presque sceptique ; là, profondément ému et préoccupé de l'énigme de la destinée humaine. De tous ces éléments divers s'est formée une critique originale, très sincère, un peu raffinée et, comme on dit aujourd'hui, particulièrement suggestive, dont quelques échantillons seulement ont été fixés et recueillis dans le volume intitulé *la Vie littéraire.*

DE L'ÉTUDE DES LANGUES ANCIENNES

On ne peut nier qu'il ne soit avantageux de savoir l'anglais et l'allemand. Cette connaissance est utile au négociant et au législateur, comme au soldat et au savant. Mais il reste

à savoir si l'enseignement secondaire doit avoir pour unique objet l'utile. Il est bien général pour cela.

Non, le beau nom d'humanités qu'on lui donna longtemps nous éclaire sur sa véritable mission; il doit former des hommes et non point telle ou telle espèce d'hommes; il doit enseigner à penser. La sagesse est de se tenir satisfait s'il y réussit, et de ne pas lui demander beaucoup d'autres choses en plus.

Apprendre à penser, c'est en cela que se résume tout le programme bien compris de l'enseignement secondaire.

C'est pourquoi je regrette infiniment les méthodes d'après lesquelles on enseignait autrefois le latin dans les classes de lettres; car, en apprenant le latin de la sorte, les élèves apprenaient quelque chose d'infiniment plus précieux que le latin : ils apprenaient l'art de conduire et d'exprimer leur pensée.

Je lutte contre la nécessité. Qu'on veuille excuser cette vaine obstination. Je porte aux études latines un amour désespéré. Je crois fermement que, sans elles, c'en est fait de la beauté du génie français. Le latin, ce n'est pas pour nous une langue étrangère, c'est une langue maternelle; nous sommes des Latins. C'est le lait de la louve romaine qui fait le plus beau de notre sang. Tous ceux d'entre nous qui ont pensé un peu fortement avaient appris à penser dans le latin. Je n'exagère pas en disant qu'en ignorant le latin on ignore la souveraine clarté du discours. Toutes les langues sont obscures à côté de celle-là. La littérature latine est plus propre que toute autre à former les esprits. En parlant ainsi, je ne m'abuse pas, croyez-le bien, sur l'étendue du génie des compatriotes de Cicéron; j'en vois les limites. Rome eut des idées simples, fortes, peu nombreuses. Mais c'est par cela même qu'elle est une incomparable éducatrice. Depuis elle, l'humanité conçut des idées plus profondes; le monde eut un frisson nouveau au contact des choses, il est vrai. Il est vrai aussi que, pour armer la jeunesse, rien ne vaut la force latine.

Voyez *Hamlet*, c'est tout un monde immense. Je doute

qu'on ait jamais fait quelque chose de plus grand. Mais que voulez-vous qu'un écolier y prenne ? Comment saisira-t-il ces fantômes d'idées plus insaisissables que le fantôme errant sur l'esplanade d'Elseneur? Comment se débrouillera-t-il dans le chaos de ces images, aussi incertaines que les nuées dont le jeune mélancolique montre à Polonius les formes changeantes ? Toute la littérature anglaise, si poétique et si profonde, offre de semblables complexités et une telle confusion. J'en dirai autant de la littérature allemande pour toutes les parties qui n'ont été inspirées ni par Rome ni par la France. Je relisais hier le *Faust* de Gœthe, le premier *Faust*, dans la belle traduction, aujourd'hui sous presse, de M. Camille Benoît. C'est un riche magasin d'idées et de sentiments; c'est mieux encore : c'est un laboratoire où la substance humaine est mise au creuset. Pourtant, que de brumes dans cette œuvre du plus lumineux génie de toute la Germanie!

On y marche à tâtons par des sentiers tortueux, le regard aveuglé de météores. Cela non plus ne sera jamais classique pour nous. Maintenant ouvrez les *Histoires* de Tite-Live. Là tout est ordonné, lumineux, simple; Tite-Live, ce n'est pas un génie profond; c'est un parfait pédagogue. Il ne nous trouble jamais; c'est pourquoi nous le lisons sans vif plaisir. Mais comme il pense régulièrement! Qu'il est aisé de démontrer sa pensée, d'en examiner à part toutes les pièces et d'expliquer le jeu de chacune! Voilà pour la forme. Quant au fond même, qu'y trouve-t-on? Des leçons de patriotisme, de courage et de dévouement, la religion des ancêtres, le culte de la patrie. Voilà un classique! Je ne parle pas des Grecs. Ils sont la fleur et le parfum. Ils ont plus que la vertu, ils ont le goût! J'entends ce goût souverain, cette harmonie qui naît de la sagesse. Mais il faut convenir qu'ils ont toujours tenu peu de place dans les programmes du baccalauréat.

Et voici que le latin est devenu, dans nos lycées, semblable au grec. Voici qu'il n'est plus qu'une vaine ombre, jouet d'un souffle léger.

L'enseignement secondaire se dépouillera de plus en plus

de cette incomparable splendeur qu'il tirait de son apparente inutilité. Puisque cette transformation est nécessaire, puisqu'elle correspond au changement des mœurs, il ne serait pas bien philosophique de s'en affliger outre mesure. Si je suis inconsolable, la raison me donne tort; la nature n'est jamais du parti des inconsolables. C'est toujours une attitude un peu sotte que celle de bouder l'avenir. Les nations ont l'instinct de ce qui leur est convenable, et la France nouvelle trouvera peut-être l'enseignement dont elle a besoin pour ses enfants. Et nous autres, cependant, si ce plaisir égoïste nous est permis, nous nous réjouirons d'avoir été appelés les derniers au banquet des Muses, et nous murmurerons ces vers d'un docte poète, Frédéric Plessis, en nous refusant toutefois, par un sentiment pieux, à croire à l'entier accomplissement de la menace prophétique qu'ils contiennent :

Les siècles rediront que, d'Athène et de Rome,
Au stérile Occident l'art fécond est venu,
Et ceux qu'autour de nous la voix du jour renomme
Périront dès demain pour l'avoir méconnu.
Dans la route banale où leur foule s'engage
Ils trouvent la fortune et l'applaudissement;
Mais la noble pensée et le noble langage
Par eux ne seront pas foulés impunément.

(*La Vie littéraire*[1].)

GEORGE SAND

Les idées sont peu de chose chez Mme Sand; le sentiment, au contraire, est tout, et l'on peut l'admirer, sans penser comme elle, à la condition de sentir comme elle.

L'âme de cette femme admirable se répand aisément dans ses livres, comme ces eaux si pures et si belles qui coulent sans effort des sources naturelles.

Ne lui demandez pas ce qu'elle pense : la pensée suppose la réflexion, et elle ne réfléchit pas. Elle laisse ses amis pen-

1. 4 vol. in-12; Calmann-Lévy éditeur, Paris.

ser pour elle, elle reçoit leurs idées toutes faites, et elle aime mieux les répéter que de les comprendre. Sa seule fonction au monde est d'exprimer avec une magnificence incomparable le sentiment de la nature et les images de la passion.

La nature, elle la voit bien, puisqu'elle la voit belle. La nature n'est que ce qu'elle paraît : elle n'est en soi ni belle ni laide. C'est l'œil de l'homme qui fait seul la beauté du ciel et de la terre. Nous donnons la beauté aux choses en les aimant. L'amour contient tout le mystère de l'idéal. M. Caro nous rappelle à propos, dans son livre, un trait charmant de cette grande et naïve amante des choses, dont l'âme était en harmonie avec les fleurs des champs : « En portant mes mains à mon visage, dit George Sand, je respirai l'odeur d'une sauge dont j'avais touché les feuilles quelques heures auparavant. Cette petite plante fleurissait maintenant sur la montagne à plusieurs lieues de moi. Je l'avais respectée; je n'avais emporté d'elle que son exquise senteur. D'où vient qu'elle l'avait laissée? Quelle chose précieuse est donc le parfum, qui, sans rien faire perdre à la plante dont il émane, s'attache aux mains d'un ami et le suit en voyage pour le charmer et lui rappeler longtemps la beauté de la fleur qu'il aime? Le parfum de l'âme, c'est le souvenir... »

Elle était en communion perpétuelle avec la nature, et ne pouvait respirer un brin de sauge sans sentir en elle le Dieu inconnu. Ne nous laissons point tromper par les grands mots d'art et de vérité. Le secret du beau est à la portée des petits enfants. Les humbles le devinent quelquefois plus vite que les superbes[1]. Aimer, c'est embellir; embellir, c'est aimer.

L'art naturaliste n'est pas plus vrai que l'art idéaliste. M. Zola ne voit pas l'homme et la nature avec plus de vérité que ne les voyait Mme Sand. Il n'a pour les voir que ses yeux, comme elle avait les siens. Le témoignage qu'il porte des choses n'est qu'un témoignage individuel. Il nous dit comment la nature vient se briser contre lui, ni plus ni moins; mais il ne sait ce qu'est l'univers, ni s'il est. Naturalistes

1. Ceux qui sont fiers de leur savoir.

et idéalistes sont également les jouets des apparences; ils sont, les uns et les autres, en proie au spectre de la caverne. C'est ainsi que Bacon[1] appelait le principe de notre éternelle ignorance, de l'ignorance à laquelle la condition d'homme nous condamne, murés que nous sommes en nous-mêmes comme dans un rocher, et solitaires, hallucinés, au milieu du monde. Eh bien! puisque tous les témoignages que nous portons de la nature ont aussi peu de réalité objective les uns que les autres, puisque toutes les images que nous nous faisons des choses correspondent non pas aux choses elles-mêmes, mais seulement aux états de notre âme, pourquoi ne point rechercher et goûter de préférence les figures de grâce, de beauté et d'amour? Songe pour songe, pourquoi ne pas choisir les plus aimables? C'est ce que faisaient les Grecs. Ils adoraient la beauté; la laideur, au contraire, leur semblait impie. Pourtant, ils ne conservaient guère d'illusions ni sur la réalité des choses, ni sur la bonté de la nature. Ces Hellènes eurent de bonne heure une philosophie douloureuse et sans illusions. Du moins, ce charmant petit peuple n'accrut pas son mal en ajoutant à l'impossibilité de croire l'impossibilité d'aimer. Il eut la sagesse de poursuivre le beau, alors que le vrai lui échappait, et le beau ne le trompa point comme le vrai.

C'est que le beau dépend de nous; il est la forme sensible de tout ce que nous aimons. Entre les romanciers idéalistes et les romanciers réalistes, la question est bien mal posée. On oppose la réalité à l'idéal, comme si l'idéal n'était pas la seule réalité qu'il nous soit permis de saisir. Dans le fait, les naturalistes voudraient nous rendre la vie haïssable, tandis que les idéalistes cherchaient à l'embellir. Et comme ils avaient raison! Comme ce qu'ils faisaient était excellent!

1. Bacon (François) (1560-1626), philosophe anglais qui substitua à la méthode syllogistique d'Aristote une méthode nouvelle : l'*expérience* fondée sur l'*induction*. On a de lui, entre autres, deux parties d'un ouvrage sur une classification nouvelle des connaissances humaines : 1° le *De dignitate et augmentis scientiarum;* 2° le *Novum Organum*. Bacon, devenu chancelier d'Angleterre, fut accusé de concussion, emprisonné, puis remis en liberté, et finit ses jours dans la pauvreté et l'oubli.

Il y a chez les hommes un incessant désir, un perpétuel besoin d'orner la vie et les êtres. Mme Sand a dit si bien : « Par une loi naturelle, l'esprit humain ne peut s'empêcher d'embellir et d'élever l'objet de sa contemplation. » Pour embellir la vie, que n'avons-nous pas inventé? Nous nous sommes fait de magnifiques habits de guerre et d'amour, et nous avons chanté nos joies et nos douleurs. Tout l'effort immense des civilisations aboutit à l'embellissement de la vie. Le naturalisme est bien inhumain : car il veut défaire ce travail de l'humanité entière. Il arrache les parures, il déchire les voiles; il humilie la chair qui triomphait en se spiritualisant, il nous ramène à la barbarie primitive, à la bestialité des cavernes et des cités lacustres.

Ce peut être là un plaisir de décadent. Mais il serait dangereux de le goûter avec trop d'obstination; il mène à une irrémédiable grossièreté, à la ruine de tout ce qui fait le charme et les grâces de l'existence. Mme Sand fut un grand artisan d'idéal : c'est pour cela que je l'aime et que je la vénère.

(*La Vie littéraire* [1].)

OCTAVE FEUILLET

L'auteur de *M. de Camors* aime à couronner par l'expiation ou le repentir ces fautes du cœur qu'il excelle à décrire. Quand bien même on sentirait là un peu trop l'artifice poétique et l'arrangement moral, je ne m'en plaindrais pas. Il m'est fort agréable, au contraire, que ces aventures profanes finissent, comme les récits des pieux légendaires, par le triomphe définitif du bien.

Ce n'est pas une idée médiocrement philosophique, certes, que celle de la rédemption finale des créatures. Et les dénouements heureux, les conclusions morales de M. Octave Feuillet sont irréprochables au point de vue symbolique. Le *Divorce de Juliette* n'est qu'une élégante esquisse, mais on y

1. Calmann-Lévy éditeur, Paris.

retrouve la main du maître. Je ne parle pas aujourd'hui de *Charybde en Scylla*, qui est imprimé à la suite : ce proverbe renferme en quatre scènes une spirituelle satire de nos lycées de filles et de l'enseignement supérieur qu'on y donne aux petites demoiselles. La question est intéressante; nous y viendrons quelque jour.

Ce que j'avais à cœur de dire dès à présent, ce que je veux dire bien haut, c'est mon admiration pour l'art achevé avec lequel M. Octave Feuillet compose ses romans. Ils ont la forme parfaite : ce sont des statues de Praxitèle[1]. L'idée s'y répand comme la vie dans un corps harmonieux. Ils ont la proportion, ils ont la mesure, et cela est digne de tous les éloges.

On a voulu faire mieux depuis, et l'on a fait des monstres, on est tombé dans la barbarie. On a dit : « Il faut être humain. » Mais qu'y a-t-il de plus humain, je vous prie, que la mesure et l'harmonie ? Être vraiment humain, c'est composer, lier, déduire les idées; c'est avoir l'esprit de suite. Être vraiment humain, c'est dégager les pensées sous les formes, qui n'en sont que les symboles; c'est pénétrer dans les âmes et saisir l'esprit des choses.

C'est pourquoi M. Octave Feuillet est plus humain dans son élégante symétrie et dans son idéalisme passionné, que tous les naturalistes qui étalent indéfiniment devant nous les travaux de la vie organique sans en concevoir la signification. L'idéal c'est tout l'homme. Le *Divorce de Juliette* m'a fourni une occasion de rendre hommage au talent accompli de M. Octave Feuillet.

Ce qui me charme profondément dans l'œuvre du maître, c'est ce bel équilibre, ce plan sage, cette heureuse ordonnance où je retrouve le génie français contre lequel on commet de toutes parts tant et de si monstrueux attentats.

J'éprouve comme une piété reconnaissante pour les talents ordonnés et lumineux, dont les œuvres portent en elles cette vertu suprême : la mesure.

1. Praxitèle (360-280 av. J.-C.), célèbre sculpteur grec, dont les anciens admiraient la grâce et la délicatesse. Aucune de ses œuvres n'est arrivée jusqu'à nous.

Ce matin, comme je me trouvais sur la montagne Sainte-Geneviève, au centre du vieux pays des études, j'entrai dans l'église Saint-Étienne du Mont, poussé par l'envie de voir d'élégantes sculptures et des vitraux charmants, entraîné par ce penchant irrésistible qui ramène sans cesse les esprits méditatifs aux choses qui leur parlent du passé, et, s'il faut donner une raison plus intelligible, conduit par le désir de relire l'épitaphe de Jean Racine, dont j'ai l'honneur d'écrire en ce moment la vie. Cette épitaphe, composée en latin par Boileau, fut renversée avec l'église de Port-Royal des Champs[1] où elle était posée. Elle porte encore la trace des violences qu'elle a subies ; la pierre est brisée en vingt morceaux, et le nom du poète profondément martelé, violence qui nous semble aujourd'hui stupide! Sachons bien que nos violences, si nous avons le malheur d'en commettre, feront également pitié dans deux siècles. Cette épitaphe est admirable de simplicité, et l'on n'en peut lire sans émotion la dernière phrase. Boileau, après avoir consigné tous les titres de son ami à l'estime et à l'admiration des hommes, conclut, avec une philosophie chrétienne, par ces paroles touchantes : « O toi, qui que tu sois que la piété amène dans cette sainte maison, reconnais à ce que tu vois le peu qu'est la vie, et donne à la mémoire d'un si grand homme moins des louanges que des prières. *Tanti viri memoriam precibus potius quam elogiis prosequere.* » Au sortir de cette vieille maison de pierre où les noms de Pascal et de Racine sont inscrits sous les ailes des jolis anges de Jean Goujon, en rentrant dans le monde des vivants, sous la pluie et la tempête, je me remis à songer aux choses de ce temps-ci, aux idées du jour, aux livres nouveaux, au *Divorce de Juliette*, dont l'éditeur venait de m'envoyer un exemplaire. Et ma pensée allant du livre à l'auteur, je me représentai cette vie exemplaire si bien cachée, si bien défendue, que trahirent seuls les livres exquis qui en étaient les fruits. Je me figurais M. Octave Feuillet paisible, heureux sur son petit rocher de Saint-Lô, à l'ombre de sa vieille église aux dentelles de pier-

1. Au moment où Louis XIV fit disperser les solitaires de Port-Royal, et raser l'abbaye.

res noires, dans ces rues montueuses où l'on entend les foudriers cercler les fûts dans lesquels se fera le cidre des récoltes prochaines, et où volent au soleil de lourdes abeilles qui laissent derrière elles l'odeur du sarrasin. Je le vois encore descendant le chemin poudreux qui mène à la rivière où se baignent les saules, et là, rêvant de quelques-unes de ces figures audacieuses, perverses, charmantes et sitôt brisées, qui sont les préférées de son imagination.

Il vit là, caché fidèlement, auteur obscur de livres célèbres. Il fait de sa vie de famille une œuvre consciencieuse et fine comme ses romans. Il ne voudrait jamais quitter les bords de la Vire, où chantait aux jours de deuil ce bon Basselin[1] que les Anglais mirent à mort parce que ses chansons faisaient aimer la France. Il ne voudrait jamais quitter les deux flèches de Sainte-Croix, ni sa petite ville noire, boiteuse, bossue, bâtie de travers, mais entourée d'herbe tendre et d'eau pure, baignée d'un ciel doux et qui, comme toutes les villes normandes, est une jolie laide. Il ne vient à Paris qu'à grand regret et pour l'éducation de ses enfants. Mais dans le nouveau logis, une main délicate et fidèle a pieusement transporté tous les souvenirs de famille et de jeunesse ; pas un lien n'est rompu, pas un fil brisé : le passé chéri est encore là tout entier. Suivrai-je le romancier poète dans sa retraite de Versailles, où il se reposait par le travail des travaux de la vie? C'est là qu'il a été atteint, il y a moins d'un an, par un deuil cruel que deux existences porteront toujours. Le jour où M. Octave Feuillet a perdu un fils, il a pu savoir combien il était universellement aimé : les témoignages de sympathie et de respect affluaient de toutes parts dans sa maison. J'espère qu'il ne lira pas ce que j'écris ici dans la sincérité de mon cœur. On ne doit rouvrir les plaies que pour les panser, et mes paroles émues n'ont point, hélas ! la vertu d'un baume ou d'un électuaire.

C'étaient là les pensées qu'au sortir de Saint-Étienne du Mont, sur la place du Panthéon battue du vent et de la pluie,

1. Basselin (Olivier), chansonnier, né à Vire, au XVe siècle. Son recueil de chansons a pris le nom de *Vaux-de-Vire*.

je roulais dans ma tête, et, me rappelant la belle inscription latine que je venais de lire, j'appliquais à l'auteur de *Julia de Trécœur* ce que Boileau disait de la mémoire de son illustre ami. Si digne d'éloges, si heureuse, si fructueuse que soit une vie humaine, elle est soumise à de telles épreuves et frappée de coups si cruels, qu'il faut plaindre ce qu'on a le plus envie d'admirer : *Memoriam precibus potius quam elogiis prosequere.*

(*La Vie littéraire*[1].)

GUY DE MAUPASSANT

M. de Maupassant est certainement un des plus francs conteurs de ce pays, où l'on fit tant de contes et de si bons. Sa langue forte, simple, naturelle, a un goût de terroir qui nous la fait aimer chèrement. Il possède les trois grandes qualités de l'écrivain français, d'abord la clarté. Il a l'esprit de mesure et d'ordre qui est celui de notre race. Il écrit comme vit un bon propriétaire normand, avec économie et joie. Madré, matois, bon enfant, assez gabeur[2], un peu faraud, n'ayant honte que de sa large bonté native, attentif à cacher ce qu'il y a d'exquis dans son âme, plein de ferme et haute raison, point rêveur, peu curieux des choses d'outre-tombe, ne croyant qu'à ce qu'il voit, ne comptant que sur ce qu'il touche, il est de chez nous, celui-là; c'est un pays! De là l'amitié qu'il inspire à tout ce qui sait lire en France. Et, malgré ce goût normand, en dépit de cette fleur de sarrasin qu'on respire par toute son œuvre, il est plus varié dans ses types, plus riche dans ses sujets qu'aucun autre conteur de ce temps. On ne trouve guère d'imbéciles ni de coquins qui ne soient bons pour lui et qu'il ne mette en passant dans son sac. Il est le grand peintre de la grimace humaine. Il peint sans haine et sans amour, sans colère et sans pitié, les paysans avares, les matelots ivres, les filles perdues, les petits employés abêtis par le bureau, et tous les humbles en qui l'humilité est sans beauté comme sans vertu. Tous ces grotesques et tous ces malheu-

1. Calmann-Lévy éditeur, Paris.
2. *Gabeur*, terme emprunté au vieux français, signifie *moqueur*.

reux, il nous les montre si distinctement, que nous croyons les voir devant nos yeux et que nous les trouvons plus réels que la réalité même. Il les fait vivre, mais il ne les juge pas. Nous ne savons point ce qu'il pense de ces drôles, de ces coquins, de ces polissons qu'il a créés et qui nous hantent. C'est un habile artiste qui sait qu'il a tout fait quand il a donné la vie. Son indifférence est égale à celle de la nature : elle m'étonne, elle m'irrite. Je voudrais savoir ce que croit et sent en dedans de lui cet homme impitoyable, robuste et bon. Aime-t-il les imbéciles pour leur bêtise? Aime-t-il le mal pour sa laideur? Est-il gai? Est-il triste? S'amuse-t-il lui-même en nous amusant? Que croit-il de l'homme? Que pense-t-il de la vie? Que pense-t-il des chastes douleurs de Mlle Perle, de l'amour ridicule et mortel de miss Harriett, et des larmes que la fille Rosa répandit dans l'église de Virville, au souvenir de sa première communion? Peut-être se dit-il que le monde est bien fait, puisqu'il est plein d'êtres mal faits et malfaisants dont on fait des contes. Ce serait, à tout prendre, une bonne philosophie pour un conteur. Toutefois, on est libre de penser, au contraire, que M. de Maupassant est en secret triste et miséricordieux, navré d'une pitié profonde, et qu'il pleure intérieurement les misères qu'il nous étale avec une tranquillité superbe.

(*La Vie littéraire*[1].)

1. Calmann-Lévy éditeur, Paris.

FAGUET (ÉMILE)

M. Émile Faguet est né le 17 décembre 1847 à la Roche-sur-Yon. Il commença ses études au lycée de Poitiers, où son père était professeur distingué; il les acheva au lycée Charlemagne, entra en 1867 à l'École normale, et, de 1868 à 1883, il fut successivement professeur dans les lycées de la Rochelle, de Bourges, de Poitiers, de Moulins, de Clermont-Ferrand, de Bordeaux. Revenu à Paris en 1883, il professa au lycée Charlemagne, au lycée Condorcet, au lycée Janson de Sailly, et suppléa quelque temps M. Lenient à la Faculté des lettres. Ses principaux ouvrages sont : *Essai sur la tragédie au seizième siècle, Études littéraires sur le dix-septième, le dix-huitième et le dix-neuvième siècle,* et des études de philosophie sociale intitulées *Politiques et moralistes.* Un nouveau volume d'*Études littéraires sur le seizième siècle* va paraître.

La critique de M. Faguet ne porte pas sur telle ou telle œuvre des maîtres. Elle embrasse l'œuvre entière d'un écrivain, considérée dans sa totalité, l'ordre dans lequel se sont succédé les productions de son esprit, leur lien avec la vie de l'auteur et avec l'histoire de son temps, l'influence qu'il a reçue de l'époque où il a vécu, et celle qu'il a exercée à son tour.

Dans ses *Études littéraires sur le dix-septième, le dix-huitième et le dix-neuvième siècle,* M. Faguet, se montrant à la fois historien, philosophe et littérateur, suit pour chaque écrivain un plan uniforme et pourtant varié, selon le rôle que chacun d'eux a joué; il examine tour à tour l'homme, ses idées générales, philosophiques, morales ou politiques, ses idées littéraires, son art, son style; et combinant ces éléments multiples, recherchant l'affinité qui les unit, il les ramène à l'unité d'une physionomie personnelle qui se retrouve à la fois dans leurs tendances, dans leurs actes, dans leurs écrits, dans leurs qualités et dans leurs défauts. Grâce à cette méthode sévère, dont la régularité ne se dissimule peut-être pas assez dans la forme, on saisit, au lieu de vues détachées et d'aperçus plus ou moins ingénieux, un ensemble fortement lié et coordonné, et l'on arrive à une intelligence plus complète des ouvrages de nos trois grands siècles littéraires.

CARACTÈRE DE LA ROCHEFOUCAULD

La Rochefoucauld est un cœur haut, un génie pénétrant et une humeur inquiète. Sa vie s'explique par ces caractères divers de son âme. A l'âge de l'action [1], il a été romanesque, entreprenant, avec un « je ne sais quoi » d'agité, de fiévreux et de dégoûté, « faisant tous les matins une brouillerie et tous les soirs un rhabillement » (COMTE DE MAISTRE); « jamais guerrier, quoique très soldat, jamais bon courtisan, quoique toute sa vie y ait été engagée » (DE RETZ). C'est que son humeur le poussait à agir, sa prompte connaissance des hommes à s'en détacher, son mépris à les confondre, pour se reprendre le lendemain à se rengager parmi eux.

Tout cela fait un homme d'action qui entreprend toujours, n'achève jamais, et recommence sans cesse, jusqu'à ce que l'âge vienne, qui apaise et épure tout. Timide avec cela, comme tous ceux qui ont plus d'orgueil que de vanité. Il ne pouvait se résoudre à parler devant un public nombreux, et l'obligation du discours de réception l'empêcha, dit-on, de se laisser porter à l'Académie. En vieillissant, l'inquiétude d'esprit s'effaça d'elle-même. Il resta un dégoûté très clairvoyant, triste, comme tous ceux que leur caractère a empêchés de donner la mesure de leur intelligence, trop superbe pour se plaindre, et pour se consoler de la fortune par en médire, ayant pratiqué assez les hommes pour les bien connaître, trop détaché d'eux pour les haïr, s'y intéressant assez encore pour les mépriser; Alceste à demi dans le désert, assez près des humains encore pour en sentir l'approche et pour se complaire à les avoir fuis.

Très bon, du reste, pour les rares élus de son cœur, comme tous les pessimistes qui ne sont pas de simples méchants, ramassant sur quelques personnes chères ce besoin d'aimer qui est le fond même de l'amertume des misanthropes, exquis pour ces personnes-là en proportion de ses répulsions à

1. Sous la Fronde.

l'endroit des autres, et chéri d'elles. « Je l'ai vu pleurer la mort de sa mère, dit Mme de Sévigné, avec une tendresse qui me le fait adorer. » — « Il y a un homme dans le monde, dit-elle encore à propos de la mort du jeune Longueville, qui n'est guère moins touché (que Mme de Longueville); j'ai dans la tête que s'ils s'étaient rencontrés tous deux dans ces premiers moments, et qu'il n'y eût eu que le chat avec eux, tous les autres sentiments auraient fait place à des cris et à des larmes qu'on aurait redoublées de bon cœur. C'est une vision... » — « Je vous conseille d'écrire à M. de La Rochefoucauld sur la mort de son fils le chevalier et sur la blessure de son autre fils M. de Marsillac. J'ai vu son cœur à découvert dans cette cruelle aventure; il est au premier rang de ce que j'ai jamais vu de courage, de mérite, de tendresse et de raison. »

Grand cœur aigri sans être gâté. Il est un âge où il faut que le cœur « se brise ou se bronze », ou se corrompe. Le cœur de La Rochefoucauld était trop noble pour se gâter ou s'endurcir, trop vigoureux pour se rompre. Il s'est élevé pour se garantir, s'est réfugié dans le sanctuaire altier et peu accessible de quelques affections nobles, éprouvées et fidèles; et de là, le sage sans illusion, par une dernière faiblesse, dont nous ne saurions nous plaindre, a laissé tomber sur le reste des hommes quelques regards perçants et quelques jugements pleins d'un hautain et savant mépris.

(*Les Grands Maîtres du dix-septième siècle,*
La Rochefoucauld, II[1].)

LA BRUYÈRE OBSERVATEUR

La Bruyère est avant tout un homme qui se promène, qui regarde, qui voit net et qui peint vif. Il dit lui-même, en songeant à soi, comme il arrive toujours, se faisant critique, à un écrivain qui est autre chose que critique : « Tout le talent d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre. »

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

Bien définir, c'est voir exactement, sans confusion de ce qu'on regarde avec ce qui est à côté; bien peindre, c'est trouver les mots qui exprimeront l'objet vu avec tout son relief et sa couleur. Une galerie de portraits, voilà, en effet, ce qu'il a laissé.

Ce qu'il excelle à saisir, c'est le geste et l'attitude caractéristique. Ses défauts mêmes lui servent ici, son peu de profondeur, son penchant aux observations superficielles. Il est très moderne en cela. Le mot *pittoresque,* tout moderne, vient à l'esprit constamment en le lisant. C'est ce qui fait sa place bien à part dans son temps.

On a trop dit que c'est son style, très intéressant du reste; mais son style vient précisément de cette faculté de voir vivement, d'un regard subtil et aigu, « d'asséner ses regards », comme dit Saint-Simon, sur les gens qui passent. C'est là sa vraie et curieuse originalité. D'autres (Nicole, Bossuet, Bourdaloue, Massillon) ont fait des observations pénétrantes sur les mœurs des hommes. Mais le portrait, d'un dessin si net, d'un puissant relief, rendant comme vivants la physionomie, le geste, l'expression de visage, l'allure, là il est passé maître, au-dessous de La Fontaine, de pair avec Saint-Simon.

De là, comme pour Saint-Simon, son succès chez les modernes. Le goût des généralités (quoiqu'on ait beaucoup exagéré ce point de vue) est vraiment très répandu au XVIIe siècle, et se continue, s'accuse peut-être au XVIIIe. Voltaire fait remarquer que les *Caractères* ont baissé dans l'estime des hommes « quand une génération entière attaquée dans l'ouvrage fut passée », mais qu'ils ne seront pourtant jamais oubliés, « parce qu'il y a des choses de tous les temps et de tous les lieux ». C'est, jusqu'à un certain point, au contraire, par les menus détails significatifs que ce livre plaît aux générations dont nous sommes, très curieuses du *petit fait* vrai, caractéristique d'une époque, et pittoresque.

Les observations de La Bruyère, comme il est naturel de la part d'un habile observateur qui n'était point un grand esprit, sont intéressantes et piquantes, à proportion qu'elles portent sur de plus petits objets. Il y a dans ce livre des *Ca-*

ractères de grands *portraits historiques* (Louis XIV, prince de Condé, Guillaume d'Orange) : ce sont les plus faibles; des *caractères* généraux (l'ambitieux, l'hypocrite, l'égoïste, le bel esprit, le vaniteux, l'avare), bien meilleurs déjà, un peu froids encore. Enfin il y a des *portraits de personnages secondaires du temps*[1], sans aucune généralisation, et peints d'après nature (l'archevêque de Harlay, Fontenelle, Benserade, La Fontaine, Santeuil, Lauzun) : ils sont excellents; des peintures de menus travers (le distrait, l'homme qui parle de lui, le nouvelliste, l'homme qui sait tout, le faux savant) ou de *manies* (l'amateur de médailles, l'amateur d'estampes, d'oiseaux, de tulipes, de femmes). C'est cette dernière partie de l'ouvrage qui est la meilleure, la plus originale, la plus vivante, la plus pénétrante et la plus soignée peut-être, si l'on peut dire qu'il y ait quelque chose dans son œuvre que La Bruyère ait moins soigné que le reste.

A n'en pas douter, cet homme très sérieux, et qui se prenait au sérieux un peu plus peut-être qu'il ne fallait, du fond de son esprit tendait au burlesque, dans une juste mesure de goût du reste, et toujours retenu par ses opinions littéraires toutes classiques et son grain de prétention aux grandes vues philosophes. Mais c'est encore dans la liberté d'un portrait satirique des ridicules vulgaires qu'il est le plus lui-même, et que son talent distingué, mais un peu court d'ailleurs, et de faible haleine, devient verve abondante et brillante.

Il a fait, à tout prendre, une esquisse de philosophie très pâle, une analyse des sentiments du cœur plus touchante que forte, un tableau du grand monde où l'amertume supplée un peu à la vraie connaissance des choses; enfin une manière de « Roman comique[2] » ou de « Roman bourgeois » de la Ville

1. LA BRUYÈRE a protesté contre ces interprétations qui lui attribuent la volonté d'avoir voulu peindre des personnages de son temps. Il est vrai que les contemporains eux-mêmes crurent à des allusions, et que M. DE MALÉZIEUX dit à LA BRUYÈRE qui lui montrait son livre : « Voilà de quoi vous procurer beaucoup de lecteurs et beaucoup d'ennemis. »

2. Le *Roman comique*, par SCARRON, est une histoire de comédiens ambulants, dans laquelle on a voulu, à tort, voir une allusion aux pérégrinations de MOLIÈRE, en province, avec sa troupe de l'*Illustre Théâtre*.

tout à fait supérieur, abondant en observations vraies, fines et plaisantes, fourmillant de silhouettes vives, de profils enlevés à la pointe d'un crayon effilé, d'attitudes vraies et qui sautent aux yeux, de gestes où se trahit un caractère.

(*Les Grands Maîtres du dix-septième siècle, La Bruyère,* IV[1].)

BUFFON

Si, pour mesurer la force systématique de cet esprit, on veut se représenter sommairement la plus vaste et la plus générale de ses vues de l'univers, en voici à peu près le résumé. La matière existe; d'éternité, nous n'en savons rien; et comme de ceci il ne pourrait y avoir que des preuves métaphysiques, nous n'avons pas à nous le demander; mais elle existe, ici les preuves matérielles s'offrent, depuis beaucoup de milliers d'années. — Deux forces universelles la gouvernent : une force d'attraction, une force d'expansion, cette dernière très probablement effet elle-même, effet indirect, effet par réaction, de la première. — Il y a deux sortes de matière, l'une qu'on peut appeler matière morte, et qui n'est soumise qu'à la force attractive; l'autre qu'on peut appeler la matière vivante ou organique, qui est soumise et à la force attractive et à la force d'expansion. Ce qui est matière morte est nommé minéral, ce qui est matière vivante est nommé végétal ou animal. — La planète que nous habitons est un globe de matière vitrescible, encroûté de sédiments calcaires provenant en partie d'êtres vivants, recouverts eux-mêmes presque partout de détritus végétaux, dont se nourrissent les végétaux actuels, lesquels nourrissent soit directement, soit indirectement, les animaux, certains animaux mangeant les végétaux eux-mêmes, certains autres mangeant les animaux végétariens.

Cette planète, comme toutes les autres du système solaire, s'est probablement détachée du soleil dans l'état d'incandescence et de fusion, comme une goutte de verre fondu lancé

1 Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

dans l'espace. Elle tourne, depuis sa séparation, autour du soleil d'une part, et d'autre part autour de son propre axe. Elle a été tout entière en fusion et brûlante; car elle l'est encore; et, dans les idées de Buffon, la plus grande, l'incomparablement plus grande partie de sa chaleur lui vient d'elle-même et non des rayons du soleil. — Depuis son origine elle s'est refroidie progressivement, gardant sa forme sphérique, mais, comme toute matière molle en rotation, s'aplatissant aux extrémités de son axe et se renflant à la circonférence du plan perpendiculaire à son axe. — Elle s'est durcie peu à peu, se crevassant, se creusant et se boursouflant çà et là, comme toute matière en fusion qui se refroidit. Certaines parties plus légères des éléments qui la constituaient sont restées flottantes à sa surface comme une écume; c'est ce qu'on appelle les liquides et les gaz, les airs et les eaux. Très chaude encore, la terre faisait bouillonnner ces eaux à sa surface, et elles n'étaient que tourbillons de vapeur brûlante s'élevant dans l'espace, se refroidissant, retombant pour bouillonner encore et tourbillonner dans les hauteurs indéfiniment.

Puis, le refroissement se faisant plus grand, les eaux sont devenues plus stables et plus lourdes; elles ont rempli les crevasses et les cavernes; comblé les grands vides avec les fragments de matières, usées par elles, qu'elles charriaient; aplani et égalisé la surface terrestre, au point que les plus hautes montagnes et les plus profonds abîmes, en proportion du volume de la planète, sont des accidents imperceptibles; enfin elles se sont localisées et resserrées en flaques qui sont ce que nous appelons les océans.

Mais auparavant elles avaient comme préparé la surface de la terre. En elles, dans la période tiède, la *vie* avait paru. Une infiniment petite partie de la matière, quelques grains de matière répandus à la surface de la planète, ont une constitution particulière. Ils ont une *force d'expansion;* ils peuvent former de petits mondes particuliers, autonomes, et se gonfler, s'accroître, attirer à eux de la matière qui leur convient pour s'agrandir, et enfin se reproduire, soit solitairement,

soit quand l'un en rencontre un autre semblable à lui. C'est ce que nous appelons les végétaux et les animaux. Ils ne sont qu'un accident dans l'énormité de la planète, et comme une légère moisissure à sa surface. Mais ils ont pour eux le temps et la reproduction, finissent par modifier un peu la forme et l'aspect superficiel de la terre. Ils vivaient dans les eaux chaudes répandues sur toute la surface du globe, sauf les pointes des montagnes primitives; et sur toute cette surface, sauf ces sommets, ils ont laissé leurs squelettes recouvrant presque toute la sphère. Ainsi se sont constitués les dépôts de sédiments que nous appelons la matière calcaire.

Sur cette roche plus friable que la roche primitive se sont déposés peu à peu, non point partout, mais en beaucoup de lieux, les détritus des grands végétaux, qui ont formé une mince pellicule molle et meuble, laquelle, non seulement a été vivante, comme le calcaire, mais l'est encore, toute pleine de grains de matière organique, toute prête aux différents modes d'*expansion*, toute prête à recréer la vie dont elle vient, qui, pour ainsi dire, dort en elle. C'est sur cette pellicule, et d'elle, que nous tous, végétaux et animaux, nous vivons, l'épuisant, puis la reformant de nos cadavres.

Les végétaux ont ce qu'on appelle la *vie :* ils ont une force d'expansion, ils s'accroissent en attirant à eux la matière qui leur convient, ils se reproduisent. Ils ne sentent pas, et ne veulent pas. Ils ne sentent pas : c'est-à-dire qu'il ne paraît point qu'ils ramassent et centralisent en un point intime de leur être les impressions faites sur eux par ce qui n'est pas eux ; il ne paraît point que tout leur individu prenne conscience de ce qui se passe en telle ou telle partie de leur être; en d'autres termes, ils ne vivent pas d'*ensemble ;* ils ne vivent pas chaque partie pour le tout et le tout pour chaque partie; autrement dit, ils n'ont pas d'unité; ils ne sont pas à proprement parler des individus ; ils sont des collectivités; un arbuste est une collection de petits arbustes; un arbre est une forêt. — Ils ne veulent pas : c'est-à-dire qu'il ne paraît point qu'ils aient un mouvement propre dont ils s'élancent vers le but d'un désir; ils se laissent vivre sans vraiment chercher la vie ;

ils n'ont pas de vouloir-vivre précis, ils n'ont qu'une sorte de persévérance obscure et nonchalante dans l'être. De cette vie, qui, ni dans la sensation, ni dans le vouloir, ne prend conscience d'elle-même, on peut se faire une image par ce que nous appelons le sommeil. « Le végétal est un animal qui dort. »

Les animaux sont avant tout des organismes qui se meuvent, qui vont d'un point à un autre. *Presque* tous les organismes que nous appelons animaux ont ce caractère. Le végétal était, dans son ensemble, un tube vertical; l'animal est un tube horizontal qui se déplace vers sa proie, et qui marche vers la vie. — Les animaux sentent, pensent et veulent. Ils sentent : l'animal le plus élémentaire, blessé en un point, se contracte tout entier, signe d'unité sensationnelle, c'est-à-dire preuve qu'il y a sensation proprement dite. Ils pensent : c'est-à-dire qu'ils accumulent, puis élaborent des sensations qui sont capables de se réveiller; qu'ils combinent, aussi, des idées élémentaires pour parvenir à un but ou éviter un obstacle. Ils veulent enfin : c'est-à-dire que leur vouloir-vivre est précis, énergique et *circonstancié,* qu'il n'est pas aveugle et sourd, et poussant devant lui en ligne droite, mais ingénieux, sachant se ménager, se retourner, se ployer selon les cas, et même se combattre pour mieux, ensuite, se satisfaire, bref que, déjà, il sait peser et choisir.

L'animal sent, pense et veut; il vit *d'ensemble;* il est un ensemble; il a une unité; il est un individu. Mais chez lui sensation, pensée, volonté, ont, comparées aux nôtres, un caractère particulier; ce sont sensation, pensée, volonté, pour ainsi parler, demi-matérielles.

L'animal sent, pense et veut, sans réflexion, sans suite, du moins, de réflexion, sans généralisation, et par conséquent sans pouvoir ni faire de toutes ses sensations un sentiment, ni faire de toutes ses pensées une idée, ni faire de toutes ses volitions un plan de conduite. — On est amené ainsi à croire qu'il a un cerveau plus matériel, si l'on peut parler ainsi, que le cerveau humain, et que son sens intérieur est simplement un *sens,* un sens plus raffiné et plus délicat que les au-

tres, mais un sens seulement capable d'accumuler les sensations et d'en conserver très longtemps les ébranlements. On sait que la rétine conserve, longtemps après que cette lumière a disparu, l'impression très nette d'une lumière vive. Le sens intérieur de l'animal semble être quelque chose d'analogue. Il conserve des ébranlements dont la cause a disparu, et sous l'influence de ces ébranlements, réveillés par telle circonstance, il agit « sans volonté » proprement dite, d'un mouvement presque automatique, sorte de contraction inconsciente[1]. Le chien dressé à ne prendre le mets convoité que sur un signe, et qui résiste à l'envie de le prendre tant que le signe ne s'est pas produit, est sans doute un être qui pense et qui veut. Mais il pense et veut confusément. C'est un chien gourmand et un chien battu. Les ébranlements produits en lui par la sensation d'agréable goût durent encore; les ébranlements produits par la sensation du fouet durent encore; les uns contre-balancent les autres, jusqu'à ce que, le signe éveillant une troisième série d'ébranlements, conforme à la première, la balance penche. Ce chien qui veut ne pas prendre le mets qu'il désire, veut donc en effet, mais comme le dormeur qu'on pince retire le membre douloureusement affecté, et le cache, sans se réveiller. Le dormeur veut d'une façon générale ne pas être blessé, mais il ne le veut pas d'une façon précise, puisqu'il ne sait pas qu'il veut. De pareilles volitions sont des volitions, mais qui ne sauraient être coordonnées, former système, devenir plan de conduite et grand dessein. C'est en deçà de cette coordination des sensations, des pensées et des vouloirs qu'est la limite des animaux.

Enfin, dernier venu sur la planète, selon toute apparence, l'homme est un animal qui sent, qui pense, qui veut, et qui coordonne sensations, pensées et vouloirs, et qui les fixe et les résume dans des abrégés qui s'appellent *idées*, et qui fixe et résume ses idées dans des signes qui s'appellent des *mots*, et qui par les mots transmet aux autres hommes ses idées, qui peuvent s'accumuler, se conserver, se corriger, s'agrandir

1. Ce que nous appelons mouvements réflexes inconscients.

et se combiner indéfiniment. L'animal capable de généralisation et d'expérience, même isolé; capable de science, de tradition et de progrès, à la condition de vivre en société, existe sur la planète; et par l'immense différence qui est entre lui et les autres, est de force, d'abord à la conquérir, et plus tard à la comprendre.

(*Le Dix-huitième Siècle, Buffon*[1].)

MONTESQUIEU

« Encore une fois, je le trouve grand, » comme disait Fénelon d'un autre; et c'est bien la dernière impression. L'idée de grandeur est surtout inspirée par la noble empreinte de l'intelligence, et ce que Montesquieu a été, c'est surtout un homme souverainement intelligent. Il est possible de trouver quelqu'un qui ait mieux compris ce qu'il comprenait, et pour ainsi dire ce qu'il ne comprenait pas. Sa pensée et le contraire de sa pensée, son système et ce qui est le plus opposé à son système, et ceci et son contraire et, ce qui est le plus difficile, l'entre-deux, il pénètre en tous ces mystères[2], et s'y meut avec une pleine liberté, comme entouré d'un air lumineux qui émane de lui. On sent qu'il n'y a pas eu de vie intellectuelle plus forte, plus intense et, avec cela, plus libre ni plus sereine. Personne n'a plus délicieusement que lui, à l'abri des passions, joui des idées. Voir les idées sourdre[3], jaillir, abonder, s'associer, se concentrer, conspirer, former des groupes et des systèmes et comme des mondes; voir « tout céder à ses principes », « poser les principes et voir tout le reste suivre sans effort », et aussi n'être point esclave de ses principes, et savoir s'y soustraire et en aborder d'autres, et, dans un ordre d'idées qui n'est point celui qu'il préfère, ouvrir des voies que ce sera une gloire à ses successeurs seulement de suivre; ce jeu agile et sûr de l'intelligence est pour

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
2. C'est-à-dire dans tous les détails de la pensée considérée sous ses divers aspects.
3. *Sourdre* se dit, au propre, de l'eau qui sort de terre (du latin *surgere*, s'élever).

lui comme une sorte de délice, une ivresse calme et subtile. Le seul transport lyrique qu'il ait connu lui est inspiré par cette manière de ravissement de l'intelligence jouissant d'elle-même comme d'un sens aiguisé et affiné. Il s'arrête au milieu de son long travail pour s'écrier : « Vierges du mont Piérie, entendez-vous le nom dont je vous nomme? Je cours une longue carrière, je suis accablé de tristesse et d'ennui. Mettez dans mon esprit ce charme et cette douceur que je sentais autrefois et qui fuit loin de moi. Vous n'êtes jamais si divines que quand vous menez à la sagesse et à la vérité par le plaisir... Divines muses, je sens que vous m'inspirez... Vous voulez que je parle à la raison, elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis de tous les sens. »

Il a parlé à la raison; pendant vingt années il a eu avec elle un entretien continu, plein de sincérité, d'abondance de cœur, d'infinis et renaissants plaisirs. Il s'éveillait « avec une joie secrète de voir la lumière », et son âme aussi voyait avec une joie pleine et une sorte d'élargissement se lever en elle à chaque jour la lumière pure d'une idée nouvelle. Il s'est pénétré d'idées et en a fait comme sa substance. Il a cru qu'elles devaient gouverner le monde, ce qui est peut-être vrai, et qu'elles pouvaient facilement le gouverner, parce qu'il était tout entier gouverné par elles. Il a voulu mettre dans l'organisation du monde beaucoup de raison, et même beaucoup de raisonnement, parce que, si le raisonnement n'est pas la raison, il en est la marque ou, du moins, le signe qu'on la cherche.

Il est si prodigieux pour son temps, qu'avant lui on ne se doutait même pas de la science où il reste le maître. Il inspire le temps qui le suit, tout en le dépassant, à ce point que Rousseau ne fait que pousser à l'extrême et mettre en système une des idées de Montesquieu, presque dédaignée par lui parmi tant d'autres. Après avoir cherché loin de lui sa lumière, la France revint à lui, et longtemps chercha à s'organiser selon sa pensée; et maintenant qu'elle l'a définitivement abandonné, quelques-uns se demandent si elle a raison, si notre histoire même a raison contre lui. Et à mesure que sa pensée devient moins applicable, que ce soit de sa faute ou de la nô-

tre, elle n'en paraît que plus belle, devenant purement artistique, et comme l'esquisse lumineuse d'un idéal.

On ne peut lui reprocher d'avoir embrassé trop de choses pour avoir pu tout approfondir. Il court trop vite au travers de la multitude d'objets qu'il rencontre. « Il annonce plus qu'il ne développe, » dit admirablement Voltaire. Et encore on sent bien qu'il y a là insuffisance de nos yeux et non des siens. Tout ce qu'il a vu, il l'a pénétré; il a seulement trop compté que nous le pénétrerions aussi vite et aussi à fond que lui. « Je suis, dit-il lui-même avec son esprit charmant, comme cet antiquaire qui partit de son pays, arriva en Égypte, jeta un coup d'œil sur les Pyramides, et s'en retourna. » Je n'aime pas à le contredire, et je veux bien qu'il soit comme cet antiquaire; seulement il a été dans tous les pays, et il a vu toutes les Pyramides, et il les a mesurées toutes, et surtout les plus hautes.

(*Le Dix-huitième Siècle, Montesquieu,* VIII[1].)

VOLTAIRE CRITIQUE

Il en est des idées de Voltaire sur l'art comme de ses autres idées. Elles paraissent contradictoires et incertaines, se ramènent à une certaine unité en ce qu'elles sont uniformément assez justes, très étroites et peu profondes. Au premier abord il paraît tout classique. Il arrive à la vie littéraire au moment d'une grande croisade des « modernes », et il prend parti contre les modernes avec décision[2]. Il défend contre Lamotte[3], Homère, la tragédie en vers et les trois unités; il défend contre Montesquieu la poésie elle-même, qu'il sent méprisée par le raisonnement, la didactique, la science sociale et le jeu des idées pures. Nul doute n'est possible sur ses intentions. On est en réaction, autour de lui, contre tout le XVII[e] siècle; il veut, lui, que l'on continue le XVII[e] siècle, que l'on rime plus

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
2. Allusion à la querelle des anciens et des modernes.
3. Lamotte (*Houdart de*) (1672-1731), critique et auteur dramatique, connu surtout comme adversaire des anciens, contre lesquels il raviva la grande querelle, par sa traduction libre et abrégée de l'*Iliade*, en 1715.

que jamais et que, plus que jamais, on fasse des tragédies, des odes et des poèmes épiques. Il en fait, pour donner l'exemple, et ramène vivement son siècle, qui, sans lui, certainement, s'en écartait, à la littérature d'imagination. Et, sur cela, vous croyez qu'il est ancien, à la façon d'un Racine, d'un Boileau, d'un Fénelon et d'un La Bruyère, ou, ce qui est mieux encore, un ancien avec de vives clartés et de très heureux reflets des littératures modernes, comme un La Fontaine. Nullement. Il n'a guère perdu une occasion de mettre le Tasse[1] et l'Arioste[2] au-dessus d'Homère, de profiter malignement des maladresses d'Euripide, et de taquiner Homère sur ce qu'il a parfois de primitif et d'enfantin. Pindare[3], pour lui, n'existe pas : à quoi l'on peut mesurer le chemin parcouru en arrière depuis Boileau.

La tragédie française est incomparablement supérieure à la tragédie grecque. Aristophane n'est qu'un plat bouffon, indigne d'intéresser un moment les honnêtes gens; Virgile, très supérieur à Homère du reste, a surtout des qualités de belle composition et d'ordonnance. Bref, Voltaire est un classique qui ne comprend à peu près rien à l'antiquité. Il est curieux, quand on lit Chateaubriand, de reconnaître à chaque page que, du révolutionnaire et du classique conservateur, c'est le révolutionnaire qui a le plus vivement, le plus puissamment, le plus complètement le sens de l'antiquité.

C'est que Voltaire, en cela comme en toute chose, n'a pas le fond. C'est comme son originalité. Il est classique en littérature comme il est conservateur ou monarchiste en politique, sans savoir ce que c'est qu'un classique non plus que ce que c'est qu'un conservateur. En cela, comme en autre affaire, c'est aux formes et à l'extérieur des choses qu'il s'attache.

1. Le Tasse (1544-1595), poète italien, connu surtout par sa *Jérusalem délivrée*, qui se place à la suite des épopées antiques par la grandeur du sujet, la variété des caractères et l'éclat des images, que déparent malheureusement la recherche et l'affectation.

2. Arioste (1474-1533), poète italien, auteur d'une célèbre épopée romanesque, le *Roland furieux*.

3. Pindare (né vers 520 et mort vers 436 av. notre ère), poète lyrique grec, auteur d'*Odes* sur les victoires *Olympiques, Pythiques, Isthmiques* et *Néméennes*.

Le goût classique pour lui, ce n'est pas forte connaissance de l'homme; passion du vrai et ardeur à le rendre, imagination énergique et mâle associant l'univers à la pensée de l'homme et peuplant le monde de grandes idées humaines devenant des dieux et des cieux ; sensibilité vraie et forte née de la conscience profonde des misères et des grandeurs de notre âme, et, parce que tout cela est bien compris et possédé pleinement, et pour que tout cela soit bien compris des autres, clarté, ordre, harmonie, proportions justes, marche droit au but, ampleur, largeur, noblesse : non; l'art classique n'est pour lui que clarté, ordre, netteté, ampleur et noblesse, sans le reste; et c'est ce qui est saisir la forme, la bien voir même, avec justesse et sûreté, mais ne pas soupçonner le fond; et c'est tout Voltaire critique.

(*Le Dix-huitième Siècle, Voltaire*[1].)

ANDRÉ CHÉNIER

Il faut se le figurer comme un excellent poète imitateur qui allait se dégager et devenir original lorsqu'il a été frappé, et qui avait pleinement acquis, juste à ce moment, une perfection de forme capable de soutenir tous les sujets et d'être à la hauteur d'une forte inspiration personnelle. — Tel que nous l'avons, il est quelque chose comme notre Tibulle, un Tibulle qui aurait quelquefois la voix d'un Juvénal, et beaucoup plus souvent l'art laborieux, et les trop bonnes études et la mémoire indiscrète d'un Properce.

Il était peu connu comme poète à l'époque où il avait vécu. Il était discret, montrait peu ses vers et les publiait encore moins. Le *Jeu de paume* et les *Suisses*, c'est tout ce qu'il a fait imprimer en fait de poésie de son vivant. Il ne faut pas tout à fait croire cependant que Chénier ait éclaté tout à coup en 1819, lors de l'édition de Latouche, et fût absolument ignoré auparavant. La *Jeune Captive* avait paru six mois après sa mort dans la *Décade*, et la *Jeune Tarentine* dans le *Mercure* de

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

1811. Chateaubriand cite plusieurs fragments des *Idylles* dans une note du *Génie du christianisme,* et Millevoye publia plusieurs fragments du poème *l'Aveugle* dans les notes de ses élégies.

Chénier était donc connu des lettrés de 1794 à 1819. Mais il était inconnu du public. Latouche en publia une édition incomplète (les nôtres le sont encore) et très fautive, qui tomba en pleine révolution romantique et fit grand bruit dans une société toute préoccupée de poésie. Il y eut un phénomène littéraire assez curieux. Les révolutions littéraires ressemblent tellement aux autres, et leurs auteurs savent si peu ce qu'ils font, que les romantiques prirent Chénier pour un des leurs, pour un précurseur et un allié. C'était le moment où, par horreur de Racine et de Boileau, les romantiques chantaient la gloire de Ronsard, sans se douter que Ronsard est le plus classique des classiques et le père de tout le « classicisme » français. L'erreur fut la même à l'égard de Chénier, étoile nouvelle de la vieille Pléiade. De plus, Chénier avait certaines hardiesses de métrique qui séduisaient les novateurs. Il n'en fallut pas plus pour déclarer Chénier romantique, et même pour soupçonner Latouche d'avoir imaginé les poésies qu'il publiait, à l'effet de soutenir la nouvelle école. Cette singulière confusion s'est prolongée, et l'on représente encore quelquefois Chénier comme un précurseur de la littérature moderne.

C'est une erreur absolue. C'est le dernier des poètes classiques, qui s'est distingué des poètes classiques de son temps en ce qu'il l'était véritablement, et remontait aux sources au lieu de contrefaire des imitations ; mais il est classique exclusivement, sans avoir même le soupçon des sentiments, passions et états d'esprit qui seront familiers à Chateaubriand, à Vigny, à Lamartine, et par conséquent à Hugo. Le mot à retenir, c'est celui où Sainte-Beuve avait fini par en venir, après avoir longtemps dit sur Chénier des choses moins justes : « C'est notre plus grand classique en vers depuis Racine. »

Il n'a pas été cependant sans influence sur une certaine

partie de la littérature du XIXe siècle. Chateaubriand avait montré qu'on pouvait, tout en étant très original, et de son pays, et de sa religion, et de son temps, avoir le profond sentiment de la beauté antique et en tirer d'admirables choses. Par ce côté de son génie, il venait en aide à Chénier en quelque sorte, ne l'excluait point, au moins, et même le recommandait à son siècle. Et en effet, après lui, et un peu d'après lui, il y a eu chez nous nombre de poètes distingués qui ont cherché leur inspiration dans les légendes antiques et dans les sentiments antiques, quelquefois même plus profondément compris qu'ils ne l'avaient été par Chénier, grâce à une information un peu plus complète. — C'est là toute une école, beaucoup moins éclatante que la grande, mais qui marque sa trace à part, et que la postérité en distinguera très nettement. C'est une petite école classique, écrivant quelquefois en vers modernes, mais toute classique en son essence et en son esprit, et qui procède d'André Chénier, et qui le sait bien, car les plus grands admirateurs qu'ait eus Chénier en ce siècle sont dans ce groupe.

Malgré cette école néo-hellénique et les talents distingués qu'on y compte; malgré, encore, le groupe des *Parnassiens*, petite école un peu indistincte, où se sont rencontrés des romantiques moins la sensibilité, et des néo-antiques moins l'intelligence profonde de l'antiquité, et qui procède un peu d'André Chénier par le soin curieux de la forme rare; malgré Hugo lui-même, qui, avec sa prodigieuse souplesse d'exécution, s'amuse quelquefois à se donner la sensation de l'antique à la manière de Ronsard, et, parce qu'il a plus de goût que Ronsard, rencontre juste André Chénier; malgré un certain nombre, enfin, d'infiltrations de son esprit à travers la pensée de notre siècle, Chénier, en notre temps comme au sien, reste un peu isolé. Il est un phénomène curieux de déplacement. Classique dans un siècle qui croit l'être et qui n'est que prosaïque; classique et connu seulement à l'époque romantique; admiré par elle et recommandé à notre génération par ceux à qui il ressemblait le moins, et un peu défiguré et dénaturé, au premier regard du moins, par

ce patronage, il arrive à nous souvent mal compris, et plus souvent mal classé.

(*Le Dix-huitième Siècle, André Chénier*[1].)

LAMARTINE

Lamartine est l'homme de France qui a été le plus aisément et le plus naturellement idéaliste. Le mot est vague, mais la doctrine, ou, si l'on veut, la tendance, l'est aussi, et le fond des sentiments de Lamartine l'est tout de même. On s'entend assez bien quand on parle de choses belles ou de choses laides. Mettons, pour ne pas trop raffiner, que l'idéaliste est un homme qui est beaucoup plus frappé des beautés de tout ordre que contient le monde, que de ses laideurs, et qui s'élève volontiers à la contemplation ou à l'hypothèse d'une persistance et d'un triomphe permanent du beau dans l'ensemble des choses. Lamartine a été cet homme-là plus que personne peut-être depuis Platon.

On peut presque dire qu'il a la faculté de ne point voir le laid, et qu'il vit dans l'illusion éternelle de la beauté. Il admire le beau en soi-même, en sa personne, en son esprit et en son cœur; il l'admire dans la nature, qui pour lui est invariablement gracieuse et charmante ; il l'admire dans l'humanité, dont il ne voit que les têtes glorieuses, qu'il entoure encore d'une gloire plus vive ; il l'adore en Dieu, qui pour lui est moins toute bonté ou toute justice que toute beauté. Le vieil argument des causes finales, de Dieu prouvé par l'harmonie du monde, pour lui n'est pas un argument, c'est un sentiment. Toutes les *Harmonies* sont, non pas des raisonnements, non pas des méditations, mais des élévations naturelles des beautés de la nature à la beauté suprême qui est Dieu. Ce sont les *Harmonies de la nature* mises en vers, cela est certain, mais sans le labeur patient d'argumentation ingénieuse de Bernardin de Saint-Pierre, ou même de Chateaubriand dans le *Génie du christianisme;* c'est le mouvement instinctif d'une

1. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

âme qui monte, sans gravir, du plus bas degré au plus élevé de l'échelle du beau.

Il semble, à le lire, que le laid et le mal n'existent point. Une seule fois dans tous ses ouvrages la question de l'existance du mal sur la terre s'est posée (*Désespoir, Méditations,* I). Il est d'ordinaire si inhabile à les peindre qu'il semble incapable de les concevoir. La *Chute d'un ange* est bien remarquable à cet égard. Le sujet même voulait qu'il nous fît le tableau d'un monde abominable, digne du déluge. Mais l'instinct l'emporte. Il s'attarde à nous peindre une société qui n'est ni bonne ni mauvaise, où les sentiments tendres et purs, amour loyal et fidèle, amour maternel, etc., occupent même la plus grande place; où jusqu'aux mauvais instincts ne sont que les nécessités d'existence de la petite société primitive, de la tribu errante, en péril et toujours sur la défensive. Ainsi vi le poème jusqu'aux deux tiers. Puis, la loi du sujet s'imposant, le poète nous jette en pleine horreur, mais avec une exagération fantastique qui révèle l'impuissance, et des traces de négligence qui marquent le dégoût, et l'ouvrage devient proprement exécrable.

C'est la notion même du bas et du laid qui lui manque. Là est sa borne, et ce n'est pas seulement pour l'en louer que je signale cette tournure d'esprit. Au point de vue philosophique, elle ne lui permet pas d'avoir une vue complète, large par conséquent et puissante, des choses. Au point de vue de l'art, elle lui ôte la ressource des grands contrastes. Il n'aurait pas pu opposer un Tartare à un Elysée. Il est Élyséen de naissance, et il « siège toujours au plafond ».

A la vérité, il y est admirablement à l'aise. Jamais ses élévations ne sentent la fatigue. De la monotonie sans doute, je viens de dire pourquoi, de l'effort jamais. Il traduit Platon en homme qui est du pays (*Mort de Socrate*). Sa poésie philosophique (*Mort de Socrate; Harmonies; Harold,* passim; *Chute d'un ange,* huitième vision; *Jocelyn,* passim) n'a ni la sécheresse de J.-B. Rousseau, ni l'haleine un peu courte de Vigny, ni la tension violente d'Hugo. Elle a d'autres défauts, mais non ceux-là. Elle est souvent nuageuse et inconsistante, mais

elle est aisée, libre et à pleines voiles. Plus savant, plus pénétrant, plus curieux de l'être, ou plus soucieux de se montrer tel, ce grand nonchalant de la pensée eût été notre plus grand poète philosophe.

Tel qu'il est, c'est avec charme qu'on le voit se mouvoir d'une allure un peu molle, mais à larges ailes, dans l'air pur de toutes les hauteurs. En ces régions sereines on ne s'étonne pas qu'il n'ait point le sentiment des petitesses : il ne les aperçoit pas. La matière vue de si haut est comme le ciel vu d'en bas ; elle se teint d'azur. Voici même qu'il ne la voit plus. N'est-ce point une illusion, je ne sais quelle épreuve d'un jour, mauvais rêve qui va s'évanouir ?

La matière, où la mort germe dans la souffrance,
Ne fut plus à ses yeux qu'une vaine apparence.
. . . .
Et le sage comprit que le mal n'était pas,
Et dans l'œuvre de Dieu ne se voit que d'en bas [1].

Ce vêtement de lumière, il l'a jeté sur tout ce qu'a touché sa main, sur la nature, sur l'histoire, sur la politique, sur ses propres sentiments, sur ses amours qui sont des contemplations attendries, sur ses mélancolies qui sont comme des rêves d'ange exilé, sur ses souffrances qui ne s'expriment point par des cris, mais par d'harmonieux soupirs et des murmures qui chantent.

(*Études littéraires sur le dix-huitième siècle, Lamartine* [2].)

L'ESPRIT DE VICTOR HUGO

Par définition, les pédants n'ont pas d'esprit [3]. C'est parce qu'ils n'ont pas d'esprit qu'ils sont pédants, et parce qu'ils sont pédants qu'ils continuent de n'en pas avoir. Cela est vrai, sauf restriction. Il faut reconnaître que l'esprit véritable, celui de La Fontaine, Molière, Voltaire, Henri Heine,

1. *Chute d'une ange*, huitième vision.
2. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.
3. Si l'on entend par *esprit* l'art de percevoir des rapports entre des *idées* où le vulgaire n'en soupçonne pas.

Victor Hugo, n'en a aucune trace. Mais il en est un autre, inférieur je crois, auquel pourtant on ne peut guère refuser le même nom, qui ne consiste point en bon sens vif, aiguisé de malice, mais en tour inattendu d'imagination bouffonne. Il est la gaieté de l'imagination, comme l'autre est la gaieté de la raison. Il consiste en une certaine verve de fantaisie débridée et aventureuse. Il aime les contrastes étranges et imprévus entre les idées, et court droit au paradoxe, à la parodie, aux grandes idées habillées en style trivial, aux trivialités dites d'un ton noble. Il aime les contrastes imprévus et étranges entre les mots, et il arrive vite aux allitérations, aux jeux de mots, à toute une syntaxe heurtée et disloquée. A son sommet c'est le bouffon, en sa région moyenne c'est le burlesque, en ses bas-fonds c'est le calembour. Il y en a dans Arioste, dans Shakespeare, dans les *gracieux* du théâtre espagnol. J'en ai signalé des traces dans notre théâtre du XVIe siècle. Les hommes de 1830 ont beaucoup de cet esprit-là. Gautier en donne de véritables modèles. Balzac réussit à le rendre inférieur à lui-même. Victor Hugo en a toutes les formes, depuis les plus basses jusqu'aux moins basses. Songez au quatrième acte de *Ruy Blas,* très amusant; à certaines *Chansons des rues et des bois* (*As-tu déjeuné, Jacob? — Que votre sainfoin soit béni!*) assez fades; à *Zénith et Nadir* (*Quatre Vents*), insupportable.

Cet esprit n'est pas toujours à dédaigner. Il est quelquefois une forme de la satire assez stimulante, et qui a du montant. Ne songez point au contresens volontaire que fait Hugo sur le mot d'où il part, et laissez-vous aller à la farandole[1] des images :

« Il est réservé, il est discret. Vous êtes tranquille avec lui; il n'abuse de rien. Il a une qualité bien rare : il est *sobre.* Qu'est ceci? Une recommandation pour un domestique? Non, c'est un éloge pour un écrivain. Une certaine école a arboré de nos jours ce programme de poésie : *sobriété.* Il semble que toute la question soit de préserver la littérature des indiges-

1. Danse provençale où l'on défile en se tenant par la main.

tions. Autrefois on disait fécondité et puissance, aujourd'hui l'on dit tisane... Soyez de la Société de tempérance. Un bon livre de critique est un traité sur les dangers de la boisson. Défense de hanter le cabaret du sublime... Passez votre vie à vous retenir. »

Etc., etc. Car Hugo n'est jamais « sobre », et le propre de ce genre d'esprit est précisément l'intempérance. De même dans la *Réponse à un acte d'accusation* et dans *A propos d'Horace,* des images inattendues et fantasques éclatent comme des fusées bariolées : *J'ai mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire. — J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier d'épithètes. — L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole. — J'ai de la périphrase écrasé les spirales. — Sur le Racine mort le Campistron pullule* (excellent). — On rencontre encore souvent cette forme de *la satire par le grotesque* dans *Napoléon le Petit,* livre qu'on ne lit déjà plus, parce que c'est une œuvre de circonstance, mais dont il faudrait tirer quelques pages, superbes de vraie éloquence, ou étincelantes d'ironie.

Mais, remarquez-le, cet esprit est relativement facile, et, en son fond, il est très vulgaire. Le heurt des mots entrechoqués d'une main vive et très habituée au vocabulaire en fait presque tous les frais. C'est pour cela, encore qu'il n'y ait aucune raison de le proscrire, qu'il est un danger quand on n'en a pas d'autre. L'esprit bouffon mène à dire des choses amusantes; mais l'esprit vrai mène surtout, ce qui est bien plus important, à ne pas dire de sottises. Et l'esprit bouffon, non surveillé par l'esprit vrai, a parfois une autre suite, désastreuse, qui est de se prendre au sérieux. Il arrive que Victor Hugo prend pour une idée et quelquefois pour une découverte une fantaisie que lui souffle le démon burlesque qui est son génie familier. C'est alors qu'il s'écrie : *Nomen, Numen, Lumen*[1], très sérieusement, ou que, voyant la lune se lever, il dit avec gravité : « Dieu officie, et voici l'élévation. » Le passage du burlesque qui s'amuse au burlesque qui devient dupe de lui-même et se prend subitement pour une métaphysique, est

1. Ces trois mots latins signifient : *Nom, puissance, lumière,* et n'ont, par conséquent, d'autre rapport entre eux que celui des consonances.

très sensible dans cette jolie *Réponse à un acte d'accusation* que nous citions tout à l'heure. Dans toute une première partie, d'un badinage un peu lourd, mais amusant en somme, le poète s'égaye. « Allons, oui! dit-il, je suis un affreux perturbateur. J'ai déchaîné l'émeute dans la langue française et terrorisé Batteux[1]? J'ai été le « buveur du sang des phrases ». Voilà-t-il pas une grosse affaire? » Puis, tout à coup, il se ravise : « Mais oui, c'est une grosse affaire, et j'ai tort d'en faire un jeu. Car qui délivre le mot délivre l'idée, et qui délivre l'idée affranchit les hommes, et c'est ainsi que Théophile Gautier est un continuateur de la Révolution française; *et le mot c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu,* d'où il suit que tout homme qui remplace une périphrase par une métaphore est un Christ. » Il ne dit guère moins. Il a perdu pied. Il a subi la fascination d'une plaisanterie qu'il a faite jusqu'à la prendre pour un Sinaï[2]. C'est dans ce cas, et malheureusement dans quelques autres, que le mot féroce de Veuillot : « Jocrisse à Pathmos » ne semble que dur. On a très bien dit que l'esprit ne suffit à rien, et sert à tout. On pourrait même dire qu'insuffisant en toute chose, il est nécessaire en toute chose, même dans le génie, qu'il empêche de déraisonner. Or, de l'esprit, Hugo en a, mais d'un certain genre; et il a le genre d'esprit qu'on a d'ordinaire quand on n'en a pas assez.

Pourquoi relever un défaut de dixième ordre chez un homme qui a des facultés de premier rang? — Parce que ces facultés ont presque constamment souffert du voisinage de ce défaut; parce que ce sont leurs défauts qui limitent les hommes, et qu'en ce moment je m'attache surtout à fixer les limites d'Hugo, ne sachant pas d'autre méthode pour définir que de délimiter.

(*Études littéraires sur le dix-neuvième siècle, Victor Hugo,* III[3].)

1. Batteux (1713-1780), littérateur, professeur de philosophie au collège de France, et chanoine honoraire de l'église de Reims. On a de lui, entre autres, un *Cours de belles-lettres* et de nombreuses traductions.
2. Jusqu'à croire qu'elle était grande et élevée, qu'elle était une révélation.
3. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

LA SENSIBILITÉ DE MICHELET

Il a été surtout un homme de sentiments vifs et infiniment tendres, un homme de sympathie, de pitié, d'amour profond et inquiet. Très refoulé et meurtri dans son enfance malheureuse et précaire, il ne pouvait être que très haineux ou très attendri, nullement banal de cœur. Le fond était bon, il fut aimant; il fut presque tout amour, d'une sensibilité qui aimait à se répandre, à s'épancher, qui cherchait des objets, et qui en créait presque pour en trouver. Virgile, dit-il, lui a donné le don des larmes. Il l'a bien plus que Virgile, et bien plus aussi la tendresse vraie, le besoin d'aimer. Il faut remonter plus haut que la vieille Rome pour trouver qui lui ressemble en cela. On dirait plutôt un Indien primitif, un rédacteur du *Ramayana*[1], tout plein, non seulement du sentiment de la vie universelle, mais d'une pitié, plus encore, d'une affection fraternelle pour toute créature, surtout pour les humbles, les déshérités et les plus faibles, ce qui est la marque même d'un cœur aimant.

La femme, l'enfant, le pauvre, le peuple, l'exilé, le proscrit; plus bas, l'animal, cette âme obscure et empêchée, qui semble réclamer un droit, qu'on lui mesure, à la pensée et au sentiment ; plus bas encore, ou plus loin de nous, l'arbre, la plante, l'élément même, qui semble aveugle et monstrueux; la mer, le glacier, ces terreurs de l'homme, nos auxiliaires pourtant et nos grands nourriciers, qui nous font et refont incessamment la vie éternelle, entretenant nos corps et nos âmes, et, qui sait? âmes eux-mêmes peut-être ; ce primitif égaré dans nos âges, aiguisé du reste de toute la science et toute la pénétration de pensées contemporaines, contemple, admire, embrasse tout cela, poursuit tout cela d'une sympathie toujours allumée et renaissante.

L'un des objets le mène à l'autre. C'est dans le livre du *Peuple* qu'est le premier germe du livre de l'*Oiseau*, et à l'inverse, dans le pauvre pic de nos forêts, robuste ouvrier qui

1. Le *Ramayana*, poème sacré de l'Inde.

fend les chênes, il admire, aime et plaint le « travailleur calomnié et persécuté ». Il lui faut des êtres à plaindre, à chérir et à consoler. Il en créera s'il en manque. Il n'y en a pas assez dans la nature; il en cherche dans le passé, dans la cendre des tombes, dans la poudre des archives. Ces livres, ces papiers, ces pièces historiques qu'il a tant maniés, s'il les a aimés, c'est que pour lui il en sortait des voix et des plaintes[1]. Ne vous y trompez pas, c'étaient des âmes, et des âmes malheureuses, qui du fond du passé lui disaient : « Nous avons peiné, pâti; nous avons été mourants, corvéables, serfs, brûlés comme sorciers, pendus comme misérables; fais-nous revivre. » Et il en a été touché, et l'histoire a été pour lui « une résurrection ».

Son haut spiritualisme, invincible, vient de là. Pour qui aime, la mort n'existe pas. L'idée de l'immortalité est née sur une tombe. Elle n'est autre chose que l'amour par delà la mort. Michelet croit à l'âme plus qu'à Dieu, encore que profondément déiste. Les théories philosophiques modernes lui étaient pénibles. Quand on lui parlait de Darwin, il disait : « Ah! qu'on me rende mon *moi!* » qu'on me rende mon âme, et l'âme aussi des autres, tous les cœurs du présent, du passé, de l'avenir que j'aime, que je veux pouvoir aimer. Il ne veut pas qu'on croie que l'histoire est le jeu naturel et fatal de forces aveugles. Comme il croit à l'âme, il croit à la volonté. Une force libre, homme, héros, femme inspirée, homme de génie, se dresse tout à coup, pense, parle : le cours des temps est changé, l'histoire dévie : « Une âme pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain. »

Mais surtout c'est aux âmes humbles qu'il croit, comme un homme chez qui la foi se fonde sur l'amour, et l'amour sur la pitié. Les souffrants et les frêles non seulement ont sa pitié, mais sa confiance et l'abandon de son cœur ; d'un transport de joie il communie avec eux : « Au tome troisième (de son

1. « Me voilà bientôt vieux, écrivait Michelet; j'ai par-dessus mon âge deux ou trois mille ans que l'histoire a entassés sur moi. »

Histoire) je n'étais pas en garde, quand la figure de *Jacques* dressé sur son sillon me barra le chemin, figure monstrueuse et terrible... *Grand Dieu! c'est là mon père*, l'homme du moyen âge?..... Oui, voilà mille ans de douleurs! Ces douleurs, à l'instant je les sentis qui remontaient en moi du fond des temps... *C'était lui, c'était moi* qui avions souffert tout cela... » Voilà ceux qu'il aime particulièrement, au milieu de son amour universel; et parce qu'il les aime, voilà ceux qui sont vraiment grands, bons, justes, et qui ont raison, toujours raison.

Voilà ceux dont il écrit le poème avec amour, dont il décrit la vie comme une pure et charmante idylle (le ménage d'ouvriers au XIXe siècle dans le *Peuple*); voilà ceux qu'il croit plus clairvoyants et intelligents que les habiles, faisant de la *simplicité* je ne sais quelle surnaturelle lumière et seconde vue.

Enfant malheureux et triste, jeune homme laborieux[1] et concentré, solitaire toujours, du fond de son cabinet et de sa bibliothèque, son âme aimante et naïve, aussi peu avertie et *prévenue* que possible, débordait sur ce monde qu'elle ignorait, l'aimait de toute la bonté qui était en elle, et, pour l'aimer mieux, le faisait bon. Nous aimons les êtres et même les choses pour toutes les qualités que nous leur prêtons.

(*Études littéraires sur le dix-neuvième siècle, Michelet*[2].)

1. Les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Michelet ont été publiés, depuis la mort du grand historien, par Mme Michelet.
2. Lecène et Oudin éditeurs, Paris.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Pages.
INTRODUCTION : *la Critique littéraire*.................... 1

EXTRAITS DES PRINCIPAUX CRITIQUES

CHATEAUBRIAND. *Notice*.................... 25
Parallèle de Virgile et de Racine.................... 26
Andromaque.................... 28
Pascal.................... 31
Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre.................... 33
MARIE-JOSEPH CHÉNIER. *Notice*.................... 35
Les romans.................... 36
Mme DE STAEL. *Notice*.................... 40
Des ouvrages d'imagination.................... 42
Des tragédies grecques.................... 44
Des tragédies de Shakespeare.................... 45
LEMERCIER. *Notice*.................... 49
La critique.................... 50
Sur le merveilleux.................... 51
La comédie athénienne.................... 54
Sur le ridicule.................... 55
Sur la *Jeanne d'Arc* de Voltaire.................... 58
VILLEMAIN. *Notice*.................... 60
Le siècle de Louis XIV.................... 61
Comment Voltaire a imité Sophocle.................... 65
Les apparitions au théâtre.................... 72
Buffon.................... 74
Bossuet et Montesquieu.................... 76
Le *Siècle de Louis XIV* de Voltaire.................... 78
Éléments du talent de J.-J. Rousseau.................... 80
Diderot.................... 81
André Chénier.................... 83
L'éloquence religieuse.................... 85
NISARD. *Notice*.................... 89

Pages.
La critique au XIXe siècle.......... 89
La langue française et l'art d'écrire.......... 94
L'influence personnelle de Louis XIV sur les lettres..... 97
Les fables.......... 102
Les beautés durables de Rousseau.......... 105
Diderot.......... 106

SAINT-MARC GIRARDIN. *Notice*.......... 108
De la nature de l'émotion dramatique.......... 108
De l'émotion dramatique.......... 110
Prédominance de la sensation sur le sentiment chez les romantiques.......... 111
Une scène de l'*Avare* traitée par un auteur moderne.... 115
Sur la bizarrerie en littérature.......... 117
Sur l'idéal.......... 117
L'amour paternel dans Corneille.......... 120
Commencements de Bossuet.......... 123
Le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet........ 124
Le théâtre d'Athènes.......... 125

SAINTE-BEUVE. *Notice*.......... 127
Rabelais et son plan d'éducation.......... 128
Boileau.......... 130
Molière.......... 132
Montesquieu.......... 134
Beaumarchais.......... 137
L'amour de l'antique.......... 138
Les Evangiles.......... 140

GEOFFROY. *Notice*.......... 143
Andromaque.......... 143
Jugement sur *Britannicus*.......... 146
Unité de la tragédie d'*Horace*.......... 147

PLANCHE. *Notice*.......... 150
Les *Femmes savantes*.......... 151
Le Roi s'amuse.......... 154
Romanciers et dramaturges.......... 156
La poétique de Victor Hugo.......... 158
Le drame romantique.......... 162
Béranger.......... 166
But de l'art.......... 173
Rôle de l'historien.......... 177

PONTMARTIN. *Notice*.......... 181
Cicéron.......... 182
Louis XIV.......... 185
Abus de la critique.......... 188
La comédie et la satire.......... 190

Pages.
Le *Lion amoureux*........................ 193
J.-J. Weiss........................ 197

TAINE. *Notice*........................ 202
Quelles influences ont formé Tite-Live........................ 203
Puissance de la poésie........................ 204
Le style de Saint-Simon........................ 206
La Bruyère........................ 208
La bienséance dans le théâtre de Racine........................ 210
Les personnages de Shakespeare........................ 212
Harmonie de l'œuvre de Shakespeare........................ 214
L'esprit de Swift........................ 216
Caractère et génie de Swift........................ 218

SAINT-VICTOR. *Notice*........................ 220
Eschyle........................ 220
Sophocle........................ 221
Oreste dans Sophocle et Oreste dans Eschyle........................ 222
Électre de Sophocle et les *Choéphores* d'Eschyle........................ 223
Antigone........................ 223
La tragédie d'Euripide........................ 224
Parallèle entre Aristophane et Rabelais........................ 224

WEISS. *Notice*........................ 226
La tragédie d'*Esther*........................ 227
Les *Contes* de Perrault........................ 232
Etat de la littérature dramatique........................ 238
Le drame........................ 241
Le mélodrame........................ 245
L'éducation littéraire........................ 248

BRUNETIÈRE. *Notice*........................ 251
Corneille........................ 252
Le *Cid*........................ 257
La philosophie de la nature dans Molière........................ 260
Les personnages du théâtre de Racine........................ 263
Boileau........................ 265
Antagonisme de Voltaire et de Rousseau........................ 272
Perfection de la troisième partie du *Gil Blas* de Lesage... 275
L'œuvre littéraire au XVIIIe siècle........................ 276
Marivaux........................ 278

LEMAITRE. *Notice*........................ 280
Le mal littéraire........................ 281
Eschyle........................ 284
Racine........................ 287
Le *Misanthrope* de Molière........................ 290
M. Deschanel et Racine........................ 293
A propos d'un livre de classe........................ 296

Pages.

Comment Voltaire imite Shakespeare et les tragiques grecs 300
Le génie de Lamartine 303
Intérêt de la tragédie grecque 305
Les femmes de France 306
Comment procèdent les auteurs de *Pensées* 309

France. *Notice* 313
De l'étude des langues anciennes 313
George Sand 316
Octave Feuillet 319
Guy de Maupassant 323

Faguet. *Notice* 325
Caractère de La Rochefoucauld 326
La Bruyère observateur 327
Buffon 330
Montesquieu 335
Voltaire critique 337
André Chénier 339
Lamartine 342
L'esprit de Victor Hugo 344
La sensibilité de Michelet 348

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, Directeur.

